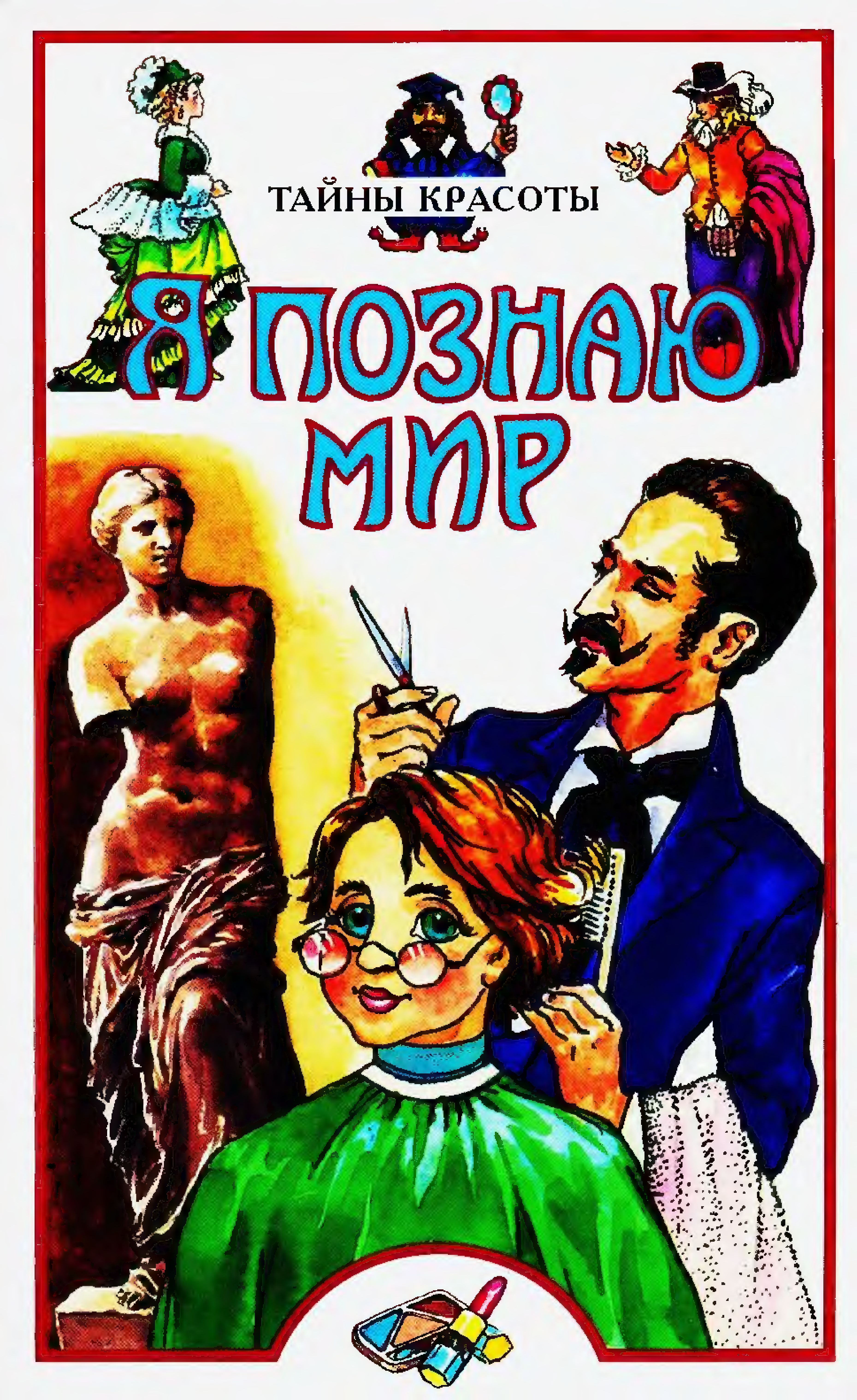

ТАЙНЫ КРАСОТЫ
Я ПОЗНАЮ МИР

Я ПОЗНАЮ МИР

Детская энциклопедия

ТАЙНЫ КРАСОТЫ





Астрель
МОСКВА
2004

УДК 087.5:18
ББК 87.8я2
Я11

Автор *П. С. Гуревич*
Иллюстрации на обложке *Ю. А. Станишевского*
Компьютерный дизайн обложки *А. Д. Попова*

Я познаю мир: Тайны красоты / П. С. Гуре-
Я11 вич. — М.: ООО «Издательство АСТ»: ООО «Издательство Астрель»: ОАО «Люкс», 2004. — 397 [3] с.: ил.
ISBN 5-17-024653-6 (ООО «Издательство АСТ»)
ISBN 5-271-10076-6 (ООО «Издательство Астрель»)
ISBN 5-9660-0158-8 (ОАО «Люкс»)

Что такое красота? Как менялось представление о красоте в разные времена и у разных народов? Чем отличаются и чем схожи понятия «красота» и «прекрасное»? Почему зарождались и умирали многие художественные направления? Разобраться во всех этих вопросах поможет очередная книга из серии «Я познаю мир». Она окажет неоценимую помощь школьникам при подготовке к докладам и экзаменам по дисциплинам, связанным с историей мировой культуры. Издание снабжено предметно-именным указателем.

УДК 087.5:18
ББК 87.8я2

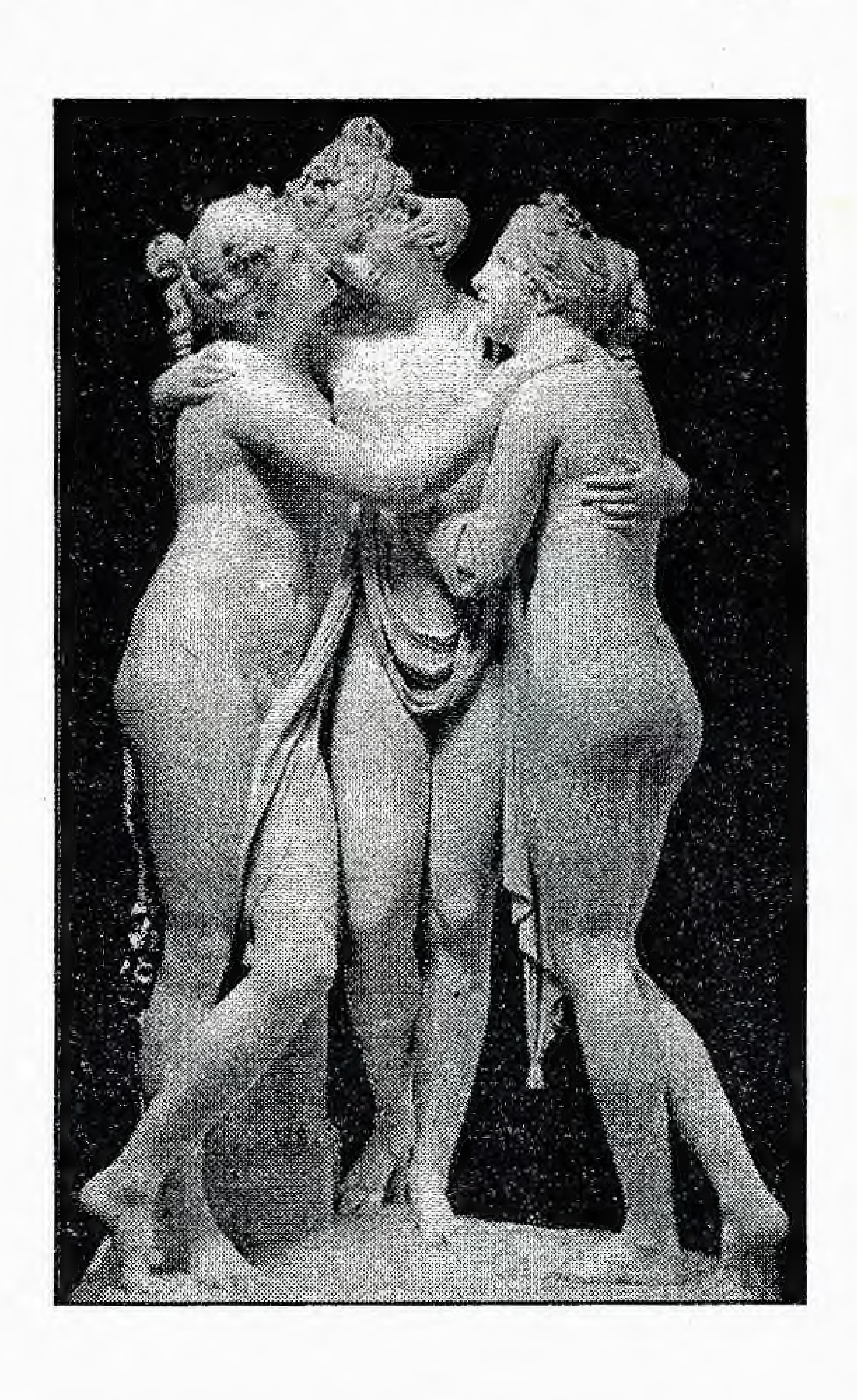
Общероссийский классификатор продукции
ОК-005-93, том 2; 953000 — книги, брошюры

Санитарно-эпидемиологическое заключение
№ 77.99.02.953.П.000105.02.04 от 03.02.2004 г.

Подписано в печать 15.07.2004 г. Формат 84×108 1/32.
Усл. п. л. 21,00. Тираж 10000 экз. Заказ № 2808.

ISBN 5-17-024653-6 (ООО «Издательство АСТ»)
ISBN 5-271-10076-6 (ООО «Издательство Астрель»)
ISBN 5-9660-0158-8 (ОАО «Люкс»)

«... И ПОЧЕМУ ЕЕ ОБОЖЕСТВЛЯЮТ ЛЮДИ?»



ОЖИВШАЯ СТАТУЯ

В далекие времена на острове Кипр жил царь **Пигмалион.** Он считал, что все женщины безнравственны и поэтому решил никогда не жениться, жить уединенно и посвятить себя искусству. Однако, будучи одиноким, он мечтал об идеальной женщине, воплотив свою грезу в статуе из слоновой кости. Ни одна живая женщина не могла сравниться с нею красотой. Пигмалион часто любовался своим творением и, наконец, влюбился в запечатленный в статуе образ. Он дал ей имя **Галатея**, приносил ей дары, украшал ее драгоценностями, одевал, словно она и вправду была живой.

Однажды в праздник богини Афродиты Пигмалион принес жертву на алтарь ее храма и высказал робкую просьбу: «Если это возможно, сделай прекрасную статую моей супругой».

И тут произошло чудо: когда Пигмалион вернулся домой, его Галатея ожила...

Это, разумеется, вымысел. Но в нем есть и правда. Ведь часто наше собствен-



Пьетро Стаджи.
Пигмалион и Галатея

ное чувство, наша любовь способны преобразить человека. Речь, конечно, идет не об особе из слоновой кости. Однако неукротимая страсть помогает разглядеть в другом человеке пленительный образ. Не только разглядеть, но изменить человека, раскрыть в нем необыкновенное обаяние.

В жизни мы часто говорим: «она красивая», «какая поразительная красота», «нет ничего прекраснее». Но что такое красота и что является ее истоком? Разум, страсть, или необоримое жизненное побуждение? Пигмалион сознательно принял одиночество. Но он понял, что в одиночестве нельзя победить зародившееся чувство... Он молился богине, и она вняла его страсти. Любовь раскрыла в куске мрамора ослепительное очарование. Она же оживила статую... В реальной жизни, а не в мифе молитва тоже не исключена. Мировая поэзия сохранила великолепные образцы преклонения перед красотой. Высшим выражением красоты является прекрасное. Прекрасное окружает нас повсюду — в природе, в искусстве, в реальной жизни...

Экспедиция медленно двигалась по полузасыпанным песком улицам города мертвых. Входы в гробницу провалились, частью были занесены песком и угадывались скорее интуитивно, чем по каким-то ориентирам. Надписи и изображения на камнях гробницы были сильно попорчены, местами непоправимо. И вдруг после очередного поворота как чудо,

как мираж в пустыне нашим взорам предстала базальтовая стена с изображением какого-то вельможи.

От пустынных ветров стелу прикрывал край огромного сооружения, от которого осталась лишь груда камней. Однако эти камни и защитили небольшой, но очень выразительный камень. В лучших традициях древнейшего искусства изображение сочетало в себе жизненную выразительность с какой-то непередаваемой одухотворенностью, пронизанной тонкой, как шелест песка на ветру, печалью.

Голова фигуры была повернута в профиль, а грудь и руки — в фас. Взгляд был устремлен куда-то вдаль, может быть, даже и не в этот мир, а руки с развернутыми ладонями напоминали крылья птицы, готовой улететь вслед за взглядом. По краю стелы шла иероглифическая надпись с именем изображенного. **«Хенену»** — разобрали мы прихотливые знаки — имя изображенного. Это было священное имя.

А сколько красоты в самой природе! Человек увидел ярко-розовый цветок наподобие сирени. Он осторожно прикоснулся к ветке. И вдруг цветок рассыпался и переместился на другую ветку. Как оказалось, это были насекомые, образовавшие цветок, который не существовал в природе. Они располагались на ветви так, что составляли соцветие с зеленой верхушкой. Мир природы затейлив и изобретателен. Когда мы видим перед собой ширь океана, мы не можем остаться безучастными. Нас очаровывает раду-

га. Радуют закаты. Восхищают кружащие в небе птицы, в ветреный день хорошо заметно, как они играют там друг с другом и с ветром.

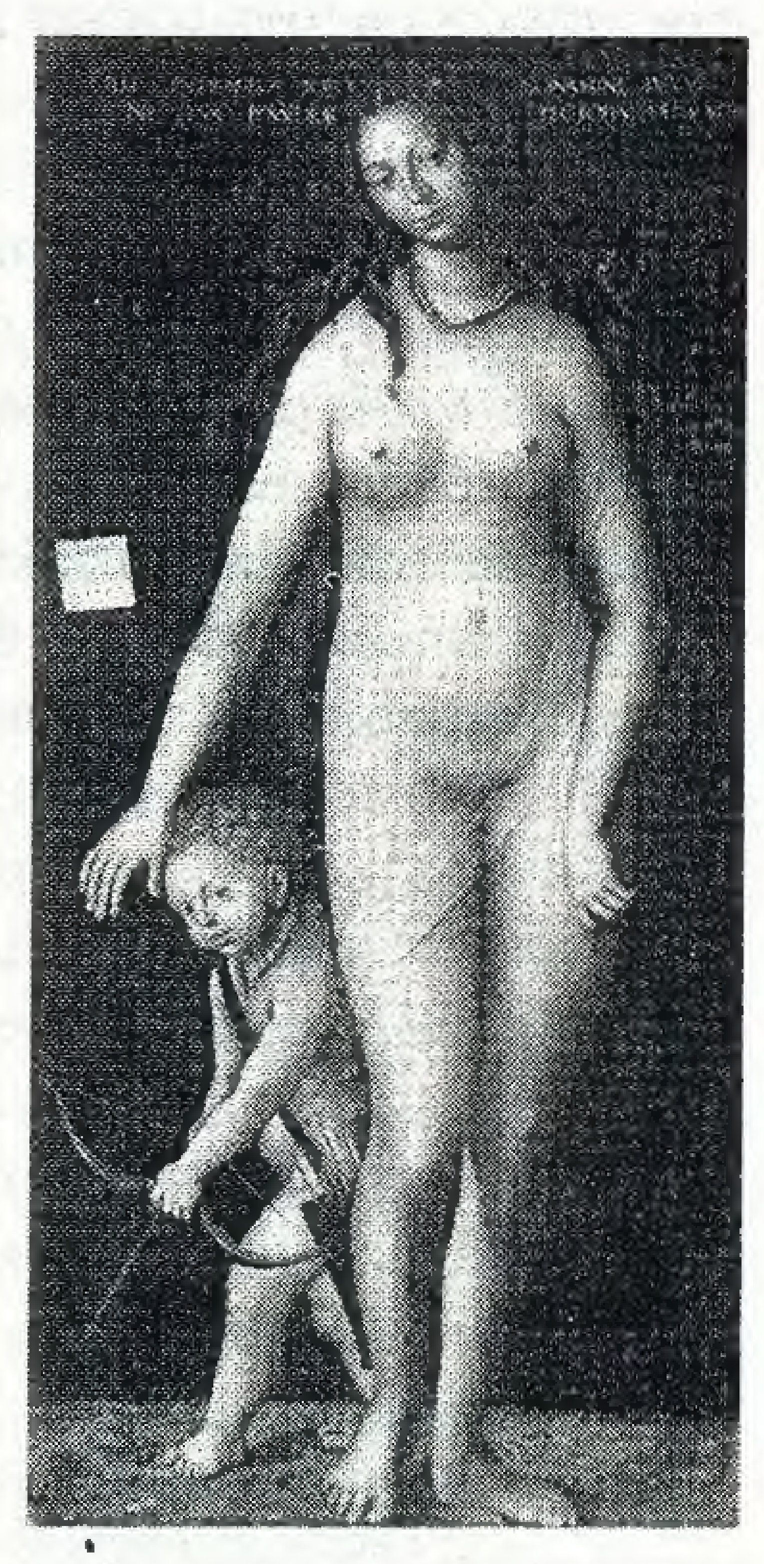
Кому-то может показаться, что красота не нуждается в пояснениях. Она постоянная спутница человеческого опыта. Она ощутима, осязаема. Это один из наиболее известных человеческих **феноменов**. Но между прочим, именно о красоте мы можем сказать очень немногое. Красота — непостижимая тайна. В разные времена люди ценили, считали красивыми, достойными восхищения совсем разные явления, поступки и образы. Порою искали красоту даже в безобразном. То, что восхищает людей в этой культуре, может вызвать отвращение в другой.

Поясним это таким примером. В архаическом племени юноша должен был доказать своему роду, что он уже настоящий мужчина. Пришел его час... Юноша брал нож и уходил в густые леса. Потом он возвращался и бросал к ногам вождя скальп чужака. Он победил противника, он доказал свое мужество. Поступок его красив и благороден. Но так считали только в **архаической культуре**. Сегодня такое начало «взрослой жизни» у большинства людей вызвало бы ужас и омерзение. Разве снятый скальп — единственно возможное доказательство мужественной и восхищающей жизни?

Представление о том, какое тело считать красивым, меняется с течением веков. У средневековых художников женщины обычно обла-

чены в платья, которые делают их похожими на беременных. Женщина должна выражать собой красоту материнства. А попробуй сегодня с такой установкой выйти на подиум красоты. Время давно истребило эту традицию.

Николай Гаврилович Чернышевский, рассуждая о разных эталонах красоты, писал: «С точки зрения крестьянина красивой можно считать женщину здоровую, цветущую и упитанную. В дворянской гостиной совсем иные критерии. Аристократка красива, когда она бледна, тонка и всем своим обликом напоминает о духовном». В современном обществе предпочтения тоже различны. Девушка может стараться походить на английскую законодательницу моды — худышку Твигги, а мальчик — на актера Шварценеггера, который теперь стал губернатором в Америке.



Лукас Кранах Старший. *Венера и Амур*

Феномен красоты существует не обособленно. С ним связано много других слов и понятий, без которых

невозможно объяснить смысл красоты: «прекрасное», «возвышенное», «катарсис», «гармония», «эстетика» и др.

ЭТАЛОНЫ КРАСОТЫ В ИСТОРИИ

Размышляя о красоте, мы как будто соглашаемся с тем, что ее нужно охранять и укреплять. Она должна окружать нас повсюду. Более того, красота имеет некое предназначение. С ее помощью можно подчеркнуть величие жизни и человеческих поступков. Чистейшая красота — это смысл нашего существования. Казалось бы, все правильно.

Но тут мы сталкиваемся с еще одной особенностью красоты. Да, она многолика. Да, она неодинакова для каждого. Но она еще и изменчива. То, что сегодня чарует взор, завтра может вызвать отвращение. Вспомним, как пушкинский герой добивался взаимности у красивой **Наины.** Но она каждый раз, проверяя его чувства, посылала его совершать подвиг, который был бы безупречным свидетельством любви ее рыцаря. И вот гримаса судьбы. Когда герой, наконец, одолел все трудности, когда убедительно доказал безмерность своего чувства, его встретила Наина, ставшая безобразной старухой.

В мечтах надежды молодой,
В восторге пылкого желанья,
Творю поспешно заклинанья,
Зову духов — и в тьме лесной
Стрела промчалась громовая,

Волшебный вихорь поднял вой,
Земля вздрогнула под ногой...
И вдруг сидит передо мной
Старушка дряхлая, седая,
Глазами впалыми сверкая,
С горбом, с трясучей головой,
Печальной ветхости картина.
Ах, витязь, то была Наина!..

Красота — великое чудо мира. Однако сама по себе красота ничего не гарантирует, она хрупкая, скоротечная. И конец всякой красоты есть **безобразное**. Но стоит ли говорить о печальном? А разве нельзя оценить что-нибудь, сравнивая с противоположным? Величие добра постигается в сравнении со злом. Не было бы зла, невозможно было бы осознать глубину добра. Не было бы смерти, чудовищного, бессмысленного, не открылась бы и безмерность красоты. Разве разлагающийся труп есть красота? Древний представитель силы и красоты умер и истлел как самая бессильная и безобразная тварь, а новейший поклонник силы и красоты заживо превратился в **интеллектуальный** труп? Отчего же первый не был спасен своею красотой и силою, а второй — своим культом красоты и силы?

Красота и **прекрасное** божественны сами по себе. Никто не поклоняется бессилию и безобразию. Но люди признают силу и красоту, обусловленную добром. Добро и освобождает от власти смерти и тления. В противном случае красота умирает с каждым покойником и погребена на всех кладбищах. Про что тут речь? Про по-

иск нетленного. Красота преходяща, но в то же время она вечна. Вот природа создала некое **совершенство**. Время разрушило ее чары. Но оно не устранило вечный, животворный поток красоты, который неиссякаем...

ФЕНОМЕН ПРЕКРАСНОГО

Феномен прекрасного не окутан таким туманом таинственности, как **религия** или **мифология**, не требует такого же уровня знаний, как наука. Мы живем в мире красоты, и нам это кажется вполне естественным. Нас окружают великолепные архитектурные сооружения, мы любуемся живописными полотнами, для нас звучат величественные аккорды музыки. Тем не менее, в течение многих тысячелетий феномен прекрасного представлял собой загадку. Русский поэт **Николай Заболоцкий** увидел некрасивую девочку. Ее лицо было лишено тонкости, гармоничности. Но она была беспечной, радостной. Поэт написал такие строчки:

...что такое красота,
и почему ее обожествляют люди?
Сосуд она, в котором пустота
Или огонь, мерцающий в сосуде?

Да, действительно, красота бывает броской, требовательно-навязчивой. Но красота может оказаться тихой, покойной. Это свет изнутри, он не обжигает, а согревает. Здесь воспользуемся рассказом русского писателя **Глеба Ивано-**

вича Успенского «Выпрямила». Герой повести вышел из гостиницы и совершенно неожиданно доплелся до Лувра. Он пишет о себе так: «Без малейшей нравственной потребности вошел я в сени музея; войдя в музей, я машинально ходил туда и сюда, машинально смотрел на античную скульптуру, в которой, разумеется... ровно ничего не понимал, а чувствовал только усталость, шум в ушах и колотье в висках; — и вдруг, и вдруг в полном недоумении, сам не зная почему, пораженный чем-то необычайным, непостижимым, остановился перед Венерой Милосской в той большой комнате, которую всякий, бывший в Лувре, знает и, наверное, помнит во всех подробностях.

Я стоял перед ней, смотрел на нее и непрестанно спрашивал самого себя: «Что же такое со мной случилось? Я спрашивал себя об этом с первого момента, как только увидел статую, потому что с этого же момента я почувствовал, что со мною случилась большая радость... До сих пор я был похож (я так ощутил вдруг) вот на эту скомканную в ру-



Венера Милосская

ке перчатку. Похожа она видом на руку человеческую? Нет, это просто какой-то кожаный комок. Но вот я дунул в нее, и она стала похожа на человеческую руку. Что-то, чего я понять не мог, дунуло в глубину моего скомканного, искалеченного, измученного существа и выпрямило меня, мурашками оживающего тела пробежало там, где уже, казалось, не было чувствительности, заставило всего хрустнуть именно так, когда человек растет, заставило также бодро проснуться, не ощущая даже признаков недавнего сна, и наполнило расширившуюся грудь, весь выросший организм свежестью и светом.

Я в оба глаза смотрел на эту каменную загадку, допытываясь, отчего так это вышло? Что это такое? Где и в чем тайна этого твердого, покойного, радостного состояния всего моего существа, неведомо как влившегося в меня? И решительно не мог ответить себе ни на один вопрос; я чувствовал, что нет на языке такого слова, которое могло бы определить животворящую тайну этого каменного существа...

С этого дня я почувствовал не то что потребность, а прямо необходимость, неизбежность самого, так сказать, безукоризненного поведения: сказать что-нибудь не то, что должно, хотя бы даже для того, чтобы не обидеть человека, смолчать о чем-нибудь нехорошем, затаив его в себе, сказать пустую, ничего не значащую фразу, единственно из приличия, делать какое-нибудь дело, которое могло

бы отозваться в моей душе малейшим стеснением или, напротив, могло малейшим образом стеснить чужую душу, — теперь с этого памятного дня сделалось немыслимым; это значило потерять счастие ощущать себя человеком, которое мне знакомо и которое я не смел убавить даже на волосок...

И все-таки я не мог бы определить, в чем заключается тайна этого художественного произведения и что именно, какие черты, какие линии животворят, «выпрямляют» и расширяют скомканную человеческую душу. Я постоянно думал об этом и все-таки ничего не мог бы переделать и высказать определенного...

И мысль о том, когда, каким образом человеческое существо будет распрямлено до тех пределов, которые сулит каменная загадка, не разрешая вопроса, тем не менее рисует в вашем воображении бесконечные перспективы человеческого совершенства, человеческой будущности и зарождает в сердце живую скорбь о несовершенстве современного человека.

Художник создал вам образчик такого человеческого существа, которое вы, считающий себя человеком и живя в теперешнем человеческом обществе, решительно не можете представить способным принять малейшее участие в том порядке жизни, до которого вы дожили. Ваше воображение отказывается представить себе это человеческое существо в каком бы то ни было из теперешних человече-

ских положений, не нарушая его красоты. Но так как нарушить эту красоту, скомкать ее, искалечить ее в теперешний человеческий тип — дело немыслимое, невозможно, то мысль ваша, печалясь о бесконечной «юдоли» настоящего, не может не уноситься мечтою в какое-то бесконечно светлое будущее. И желание выпрямить, высвободить искалеченного теперешнего человека для этого светлого будущего, даже и очертаний уже определенных не имеющего, радостно возникает в душе.» (Успенский Г.И. Собр. Соч., т. 7, М., 1957, с. 246-254).

Красота не кажется абсолютной. Вы в восторге от пейзажа, а иной считает его слишком мрачным. Помните, в кинофильме «Мертвый сезон» русский разведчик ищет гитлеровского ученого. Герой вынужден ходить по городу, заглядывая в парк, в кафе. Однажды он оказался на выставке собак. Его цель совсем иная, а не любование четвероногими друзьями. Он все равно ничего в этом не смыслит. И вдруг разведчик слышит восторженный голос знатока:

— Какой окрас!

— Да, да, — поспешно соглашается русский разведчик. И тут же слышит:

— Морда, малость, легковата...

Вот вам — знаток и дилетант, но такое впечатление, что четких-то критериев нет. Неужели и вправду сегодня красивой считается тяжелая собачья морда?

УНИКАЛЬНОСТЬ ЧЕЛОВЕКА

Удивительный факт: философы, писатели, ученые безоговорочно считают человека уникальным творением Вселенной. Еще более поразительно, что этот вывод воспринимается как аксиома. Нет, разумеется, многие готовы порассуждать, что в человеке особенно необыкновенно: природная плоть, разум, душа, творческий дух... Но что человек неповторим и царствен, это понятно всем...

Красота... Вот, слава Богу, нашлись строчки, которые продиктованы самоиронией. Повесть американского фантаста **Роберта Шекли** «Обмен Разумов». Человек путешествует по Вселенной в чужих телесных облачениях. И вот на его жизненном пути — женщина: «Марвин заметил, что она красива. Миниатюрная, ему едва по грудь, но сложена безукоризненно. Брюшко подобно точеному цилиндру, гордая головка наклонена к телу под углом пять градусов (от такого наклона щемило на сердце). Черты лица совершенны, начиная от милых шишечек на лбу и кончая квадратной челюстью. Два яйцеклада скромно прикрывают белый атласный шарф покроя «принцесс», обнажая лишь соблазнительную полоску зеленой кожи. Ножки в оранжевых обмотках, подчеркивающих гибкие сегменты суставов».

Оказывается, можно смущаться, глядя на сморщенную шишечку, и сходить с ума от высоких яйцекладов. Но ведь это совсем не про

человека. Да, человек не похож на панцирную черепаху, белокрылую чайку или саблезубого тигра. Но разве каждое живое существо, украшающее планету, не отличается оригинальностью, неповторимостью? И человек, стало быть, самый уникальный среди уникальных.

Здесь сознательно приведен отрывок из фантастической повести. Красота существует только среди людей, ибо только человек обладает **художественным чувством**. Процитируем еще раз рассказ Роберта Шекли — «Абсолютное оружие»: «Они вошли в огромную комнату, где грудами лежало сверкающее легендарное марсианское оружие, остатки марсианской цивилизации. Люди стояли и молча смотрели по сторонам. Перед ними лежало сокровище, от поисков которого давно отказались. С того времени, когда человек высадился на Марсе, развалины великих городов были тщательно изучены. По всей равнине лежали сломанные машины, боевые колесницы, инструменты, приборы — все говорило о титанической цивилизации, на тысячу лет опередившей земную. Кропотливо расшифрованные письмена рассказывали о жестоких войнах, бушевавших на этой планете. Однако в них не говорилось, что произошло с марсианами. Уже несколько тысячелетий на Марсе не было ни одного разумного существа, не осталось даже животных.»

Культура перестает быть собой, если исчезает человек. То же самое можно сказать о красоте. Обломки марсианской цивилизации

превратились в часть природного ландшафта, но они снова обретут свою красоту, когда вновь появится человек. В данном случае это земляне, которые прилетели на Марс и пытаются понять ход марсианской истории. Они оценили красивые боевые колесницы, сверкающее легендарное марсианское оружие.

В земной истории много похожего. Вглядываясь в эпоху, мы можем приблизить к себе человека и постараться понять его... Каков век, таковы, в целом, мысли и чувства людей, их представления о прекрасном. Мы разгадываем время по берестяным грамотам, по церковным храмам, по летописным сказаниям, по архитектурным сооружениям, по предметам утвари.

ПРОИСХОЖДЕНИЕ ПРЕКРАСНОГО

Но как все-таки возникло **ощущение** красоты, **прекрасного**? Как человек обрел этот благословенный дар? Поначалу думали, что все это связано с человеческой способностью к подражанию. **Природа** — это язык, на котором Бог разговаривает с людьми. Она полна красок, движения, таинственной силы. Каждой весной растительность покрывает собою голую землю. А зимой многообразие сияющих красок теряется в однородной белизне снежного покрова.

А человек — это существо, видящее себя в этом мире. Знаете ли вы, что даже обезьяна

никак не реагирует на свое изображение в зеркале? А мы способны отделить себя от окружающей природы, противопоставить себя ей как нечто активное и увидеть себя в этом качестве.

О, эти люди, увидевшие себя впервые! Они действительно были людьми, хотя их внешность, если бы мы могли с ними встретиться, показалась бы нам чудовищной... Но их мозг приспосабливался к миру быстрее, чем все остальное. Он как бы взял на себя груз новых забот.

Человек шествовал через века, неуклонно ускоряя свой шаг, и вместе с ним шагали **художники**, странные люди, которые неожиданно — после битвы или во время чумы — отходили в сторону и наклонившись над лужей, принимались изучать свой собственный облик, как будто именно в нем могли они отыскать разрешение невероятных загадок, которые человечеству предлагала судьба. И — странная вещь! — то несущественное по сравнению с массой событий, с целой лавиной дел, которые постоянно выполнял человеческий род, то, что удавалось все-таки исполнить художникам посреди этого постоянного шума, оказывалось иногда несравненно более долговечным, нежели все остальное.

И — вглядитесь! Во всем этом существует единство, как бы далеко не отстояли друг от друга мастера, разделенные тысячелетиями и десятками тысяч километров. Единство сознания, единство человеческой воли, которая за-

мечательна тем, что можешь позволить себе роскошь заниматься искусством.

Каждый организм в процессе своего развития проходит все те стадии, которые характеризуют развитие вида на протяжении миллионов лет. В соответствии с этим законом было бы, естественно, например, что **палеолит** — «раннее детство» человеческого рода — соответствовал хотя бы некоторыми сторонами своей духовной жизни интеллекту ребенка. Между тем, сравнение с очевидностью показывает нам неприменимость этого закона, в частности, в сфере изобразительного творчества.

В самом деле: человек в возрасте пяти, шести, восьми лет — человек фантазии, человек символа. Ребенок, изображая дерево, например, елку, рисует не столько внешний вид, сколько идею елки, ее сущность: строгая вертикаль ствола и ветви-линии: это знак, иероглиф, который неведом был человеку палеолита, фантастическому наблюдателю и исследователю.

Созерцатель, охотник, практичный, жестокий и трезвый, воспринимал мир таким, каков он есть, не приукрашивая, без всяких затей и преувеличений. Он изображал животных, на которых охотился так же, как метал пращу или дротик, — метко, уверенно, ни над чем особенно не задумываясь.

Все **Возрождение** великие итальянские, фламандские, испанские мастера пользовались, условно говоря, **«палеолитическим»** методом

непосредственного наблюдения. Рисование Рафаэля и Рубенса — рисование мастеров, обладавших необычайной зоркостью глаза, мастеров, «упивавшихся плотью», боготворивших ее и не испытывающих необходимости осложнять и затемнять свое творчество «подтекстом». Их вполне устраивал «текст» — они видели мир, каков он есть, и любовались им как таковым.

Что лучше? Что совершеннее? В применении к искусству эти вопросы всегда звучат довольно нелепо. Кто лучше: Веронезе или Ван Гог? Строгая зоркость первого или отчетливые



Рафаэль. *Три грации*

чувства второго? Праздный вопрос. И то и другое прекрасно.

Но классифицировать явления искусства тем не менее важно, потому что классификация — это чертеж, который помогает нам закладывать камни нашего знания. А кто предпочтет беспорядочную груду камней законченной великолепной постройке?

Но вот и первый вывод. Красота — вовсе не подражание природе. Ведь если бы это было так, то всякое отступление от предмета, от его очертаний, его вида было бы нарушением законов красоты и искусства. Но в том-то и дело, что человек вовсе не старается передать природу в том виде, в каком он ее созерцает. Он изо-



П. П. Рубенс. Охота на гиппопотама

сит в ее изображение собственную фантазию. Что же получается? Вместо того чтобы списывать вещи в их подлинной красоте, художник искажает их. Оказывается, чтобы достичь высшей красоты, важно не только воспроизвести природу, но и отойти, отклониться от нее. Античного художника **Зевксида** всегда упрекали в том, что он рисовал людей, которые никогда не могли бы существовать реально. Но он ведь и не только людей изображал. Он рисовал божества, образы стихий, например **Пана**, **Борея** или **Марсия**. Особой славой была отмечена его картина, изображавшая семью кентавров. Нет, красота — это не подражание...

Дикарь чувствителен к тонким различиям, ускользающим от нашего внимания. Наскальные рисунки и изображения животных, отно-



Олень и голова коня. Пещера Ньо Ов. 13 000 до н. э.

сящиеся к низшим стадиям человеческой культуры, к **палеолитическому искусству**, часто восхищают нас своим **натурализмом**, демонстрируя поразительное знание всякого рода животных форм. Все существование первобытного человека по большей части зависело именно от умения наблюдать и различать. Будучи охотником, он должен был хорошо знать мельчайшие подробности жизни животных, уметь распознавать их следы. Но в созидании красоты этот человек был выдумщиком, фантазером.

АФРИКАНСКИЕ МАСКИ

Африканское искусство остается для нас едва ли не загадкой, ибо является выражением давно утраченного европейцами мироощущения. Это относится, в частности, и к африканской **пластике**, включающей в себя и искусство лепки, ваяния, скульптуру; и объемные осязаемые качества художественной формы в скульптуре, в изображениях на плоскости; и **гармонию**, согласованность движений и жестов в этих изображениях и т.д. Одни считают, что своими особенностями африканская пластика обязана страху первобытного человека перед миром. Другие объясняют все **магическими культами**. А может быть, **народные обычаи**, бытовая стихия откроют нам более верный путь к постижению африканского искусства?



Африканское представление о прекрасном можно понять, судя по всему, если вспомнить о своеобразном даре жителей этого континента достигать превращения. Скажем, бушмены издалека чувствуют приближение человека, которого не могут ни слышать, ни видеть. Они чувствуют также приближение животного и могут показать на своем теле знаки, благодаря которым об этом узнают. Один человек сказал своим детям, чтобы они ждали дедушку: «Смотрите внимательно, мне кажется, он близко. Ибо я чувствую место старой раны на его теле». Дети стали смотреть по сторонам и увидели вдали человека. «Там кто-то идет», — сказали они отцу. Отец ответил: «Это ваш дедушка.

Я знал, что он придет. Я почувствовал его приход тем местом, где у него старая рана. Я хотел, чтобы вы сами это увидели, и вот он здесь. Вы не верили моему предчувствию. А оно говорит истину».

Все происшедшее удивительно просто. Старик, дедушка этих детей, еще далеко. В определенном месте тела у него старая рана. Это место хорошо известно его взрослому сыну, старик часто говорил о ней. Думая об отце, сын чувствовал эту рану. Ощутив ее, он вообразил приближение отца, которого долго не видел. Мужчина прав: тело его не обмануло...

Или другой пример. Жена покинула дом. Ребенка несла с собой на ремнях за плечами. Муж, оставшийся дома, знает, что жена ушла по делам, надолго. Вдруг он ощутил ремни на своих плечах. Он почувствовал их там. Это выглядело так, будто он сам несет ребенка. Ощутив ремни, он понял: жена с ребенком возвращается. Такие же предчувствия касаются животных. Тех животных, которые для бушмена так же важны, как и его сородичи, а также тех животных, на которых он охотится и которые дают ему пищу. Страус гуляет на солнце. Его кусает черное насекомое, которое бушмены зовут «страусиной блохой». Страус задирает ногу и скребет себе затылок. Бушмен чувствует что-то сзади у себя на шее, как раз там, где чешет страус. Это ощущение вроде постукивания. Оно говорит бушмену, что страус близко.

Из высказываний бушменов видно, как важны для них эти предчувствия. Наступление определенных событий они чувствуют собственным телом. Тот, кто глуп и не обладает предчувствием, попадает в беду. Его убивает лев, или происходит иное несчастье. Бушмен чувствует кровь на икрах и на спине. Это кровь антилопы, которую он убьет и понесет за плечами. Он ощущает также шерсть животного. Головой он чувствует, где будут отламываться рога. Ему чудится кровь в ямках под коленями, куда она обычно капает, когда несут убитого зверя.

Тело одного и того же бушмена становится телом его отца, его жены, страуса или антилопы. Он может отказаться от самого себя и стать на время животным. Эта способность к превращениям и выражена в **африканских масках**. Изображение здесь всегда условно. Глядя на маску, вы ощущаете многообразный мир превращений. Вы вступаете в диалог с другими созданиями, живыми или умершими.

Африканские маски, возможно, имеют отношение к **культу предков**. Надевают их для участия в церемонии, они часть сложного ритуального костюма. Для этих же церемоний держат в особых чашах краску. На такой ритуальной чаше из **Дагомеи** условно изображено праздничное шествие.

Обостренное пластическое чувство, четкая ритмическая композиция, полет воображения характерны здесь для каждой вещи. Что, например, хотел выразить художник народности

сенуфо двуликой маской, на голове которой изображена птица, а от подбородка идут ноги? Возможно, он стремился расширить содержание маски и отступил от натуры. А мы удивляемся теперь стихийному чувству ритма, смелости в трактовке формы. Неизвестный художник поклоняется дереву, которое срубает, поклоняется необработанному чурбаку и, вырезая маску, поклоняется ей, как воплощенному им же самим духу. Весь мир для него одухотворен. Настоящее искусство всегда требует подлинной искренности и подлинного восторга. Может быть, в этом и кроется одна из загадок большого искусства Африки?

НАСКАЛЬНЫЕ РИСУНКИ

Наскальные рисунки, относящиеся к эпохе **верхнего палеолита** (то есть позднего), в огромном количестве обнаруженные в пещерах Франции и Испании, передают натуру с такой удивительной точностью и живостью, что некоторые специалисты никак не соглашались признать их подлинными — настолько совершенным было их исполнение. Между тем, авторы этих рисунков жили в обществе, которое обладало еще всеми признаками стада или стаи, и говорили на языке, который также еще нельзя было назвать человеческим.

Но — вот что поразительно! — переход к **неолиту**, к искусству людей, у которых было уже

все человеческое — общество, язык, быт, интеллект, — вовсе не означал, что это искусство будет и дальше подражательным. Подлинной власти мастер превращений достигает в качестве **шамана**. В экстатическом трансе он созывает духов, подчиняет их себе, говорит их языком, становится таким же, как они, и отдает им приказания на их особый лад. Путешествуя на небо, он превращается в птицу, морским зверем достигает дна моря. Для него нет ничего невозможного. Различные превращения сотрясают его, пока он не обретет того, к чему стремился.

Неожиданным образом искусство неолита утрачивает безусловную верность натуре и становится, наоборот, в высшей степени условным, символическим. Человеческому мозгу стала доступна **абстракция**. Теперь он мог рисовать некое животное, которое выражало со-



Раненый бизон, мертвый охотник и шест, увенчанный птицей. Пещера Ласко, ок. 15 000 до н. э.

бой многие виды конкретных земных особей. Он мог изобразить небывалое, выдуманное, которое имело реальные корни в повседневности.

Зона контактов палеолитического человека с миром размещалась почти исключительно в сфере **ощущений** — зрение, осязание, слух, наблюдательность, которая была изощренной настолько, что показалась бы нам фантастической, как кажется фантастической наблюдательность бушмена, без затруднений идущего по следу за зверем.

Простой мир первобытного человека, его наблюдательность, почти свободная от какого бы то ни было размышления, с редкостным совершенством воплотилась в **наскальных рисунках** испанских и французских пещер и во множестве палеолитических изображений, обнаруженных в самых разных районах земного шара.

Но более того, искусство племен, еще и сейчас существующих — охотничьих племен Австралии и Центральной Африки, эскимосов американского Севера, искусство народностей, уклад которых по тем или иным причинам еще примерно соответствует первобытной стадии, — это искусство отличается точно такими же особенностями, как и искусство палеолита: оно изображает видимый мир чрезвычайно живо и точно.

Что же касается оседлых, земледельческих племен, племен с уже развитыми религиозными представлениями, с богатой мифологией, с целым миром воспоминаний, то искус-

ство этих племен фантастично, до крайности эмоционально, причудливо, ирреально. Реальность для них не внешнее, не зверь в джунглях, не корова на пастбище, не человек с копьем и щитом, но душа человека, его представления о красоте, его внутренний мир.

Однако представления о красоте во многом зависели от развития самого человека. Каждый человек воспринимает сигналы окружающего мира, идущую к нему информацию через органы чувств: зрение, слух, осязание, обоняние и вкус. Но ведь эти способности не оставались неизменными. В языческие времена люди жили как животные. Возможно, они не различали цвета, но считали, что слышат запах крови, что могут отличить врага от друга. Вот почему древние приносили своим омерзительным богам сжигаемые на кострах вонючие чадящие жертвы. Считалось, что человек начинает источать сильный запах только в период полового созревания. Человеческая плоть воспламеняет страсти. Римский поэт **Гораций** писал: «Юноша пахнет козленком, а девушка благоухает как белый нарцисса цветок...» Природа напоена ароматами. Запах источает каждый камень, каждая травинка, каждый кустик и цветок. Человек научился брать фимиамы от земли и присваивать их себе. От века к веку совершенствовалась школа обоняния. Нюх становился тоньше, обостреннее.

Древние не различали множество цветов. Они говорили о радуге, которая якобы состоит

из трех красок. Они считали, что море имеет такой же цвет, как вино. Способность узреть разноцветие мира складывалась постепенно. Со временем люди научились видеть различия между красным цветом вина, зелено-голубым цветом моря, изумрудно-зеленым цветом травы и глубокой голубизной неба.

СВЯЗУЮЩАЯ НИТЬ ИСТОРИИ

Сегодня мы имеем возможность любоваться шедеврами гениальных мастеров живописи, слушать музыкальную классику. Но детство человечества не забыто. В последние столетия появилось много новых **художественных направлений. Язык искусства** стал более сложным, вычурным, не всегда понятным рядовому любителю искусства. Но вот парадокс! Время от времени художники (и не только они!) возвращаются к наивному наскальному рисунку.

В XIX веке в искусстве возник новый **художественный стиль.** Это был всплеск моды. Речь идет о **сюрреализме** в литературе и изобразительном искусстве. И вот критики сделали правомерный вывод — этот стиль основан на «трех китах»: художественном **примитиве,** творчестве детей и душевнобольных.

Когда мы произносим слово «примитив», речь идет не о беспомощном, убогом. Напротив, примитив — универсальный феномен культуры. В широком диапазоне — от древне-



С. Дали. *Искушение Святого Антония*

эскимосского искусства до современного **авангарда** (самого изысканного) — прослеживаются особенности художественного примитива. Вот эти особенности: упрощение картины мира, обращение к природности, тяга к архаизации (к древности), поиск истоков художественного творчества, обращение к внутреннему житейски наглядному опыту человека.

Упрощение картины мира в примитиве ни в коей мере нельзя отождествлять с бедностью содержания, с убогостью мышления. Интерес к тому, что позднее стали называть в искусстве примитивом, зародился в европейской культуре в конце XVIII в. На протяжении XIX в. увлечение простыми художественными формами постепенно растет и на рубеже двух

последних столетий обретает новое качество. Под примитивом понимают, прежде всего, искусство древних внеевропейских цивилизаций, первобытное, средневековое, традиционное искусство Азии, Африки, Америки и Океании, детское творчество, иногда творчество душевнобольных. Примитивным называют также творчество мастеров, не прошедших профессиональной академической школы.

«Недостаточно быть наивным, чтобы стать великим», — так современные исследователи говорят о **художниках-примитивистах**. Ряд этих художников, не считавшихся профессионалами, открывает в начале XX века французский почтовый чиновник **Анри Руссо**, работавший почти одновременно с другим великим «примитивистом», грузином **Нико Пиросманашвили** (1863-1918).



А. Руссо. *Спящая цыганка*

Однажды художника, расписывающего трактиры, его коллеги-профессионалы пригласили на заседание своего Союза. Слушая бесплодные споры людей, чьи имена уже для нас ничего не значат, Пиросмани (под этой фамилией он вошел в искусство), сказал: «Вот что нам нужно, братья. Посередине города, чтобы всем было близко, нам нужно построить большой деревянный дом, где мы могли бы собираться; купим большой стол, большой самовар, будем пить чай, много пить, говорить о живописи и об искусстве. Вам этого не хочется, вы о другом говорите». Разумеется, он мог показаться им не только наивным, но и смешным вместе со своими работами — вывесками молочных лавок и трактиров, картинами, сделанными на клеенке, изображающими веселые кутежи, красавиц из Ортачала, дворников и морские бои. «Чтобы видеть, нужно иметь глаза, не затуманенные предрассудками, и еще кое-что», — говорил Пиросмани. (Беседы с ним записывал художник Кирилл Зданевич, который вместе со своим братом, поэтом Ильей Зданевичем, и художником Михаилом Ле-Дантю открыли и собрали картины никому не известного художника.) У Пиросмани была не только наивность, не только глаза, не затуманенные предрассудками, у него было «еще кое-что».

На большой по размеру (101 × 216) клеенке «Двое грузин и марани» четко выстроена **фронтальная** (лобовая) **композиция:** на фоне виноградных лоз вокруг огромного глиняного

чана стоят два человека, поднимая в руках сосуды для питья. Художник называет предметы, а не просто перечисляет их, и становится особенно ощутимой идея: веселье, дружба и еще не определимое словами пиросмановское «кое-что».

Щедрость одинокой души Пиросмани особенно проявляется в том, что он изображает животных. Художник писал даже тех из них, которых (он не выезжал дальше окрестностей Тбилиси) не видел ни разу в жизни, — львов, жирафов, верблюдов. Эта душевная щедрость, как и преданность искусству, не требовала признаний и наград.

Ребенок, вообще говоря, рождается с полным набором духовных способностей развитого, взрослого человека. Более того, его мир богаче, он окрашен фантазией. Об этом, в частности, написано у русского поэта **Александра Блока:**

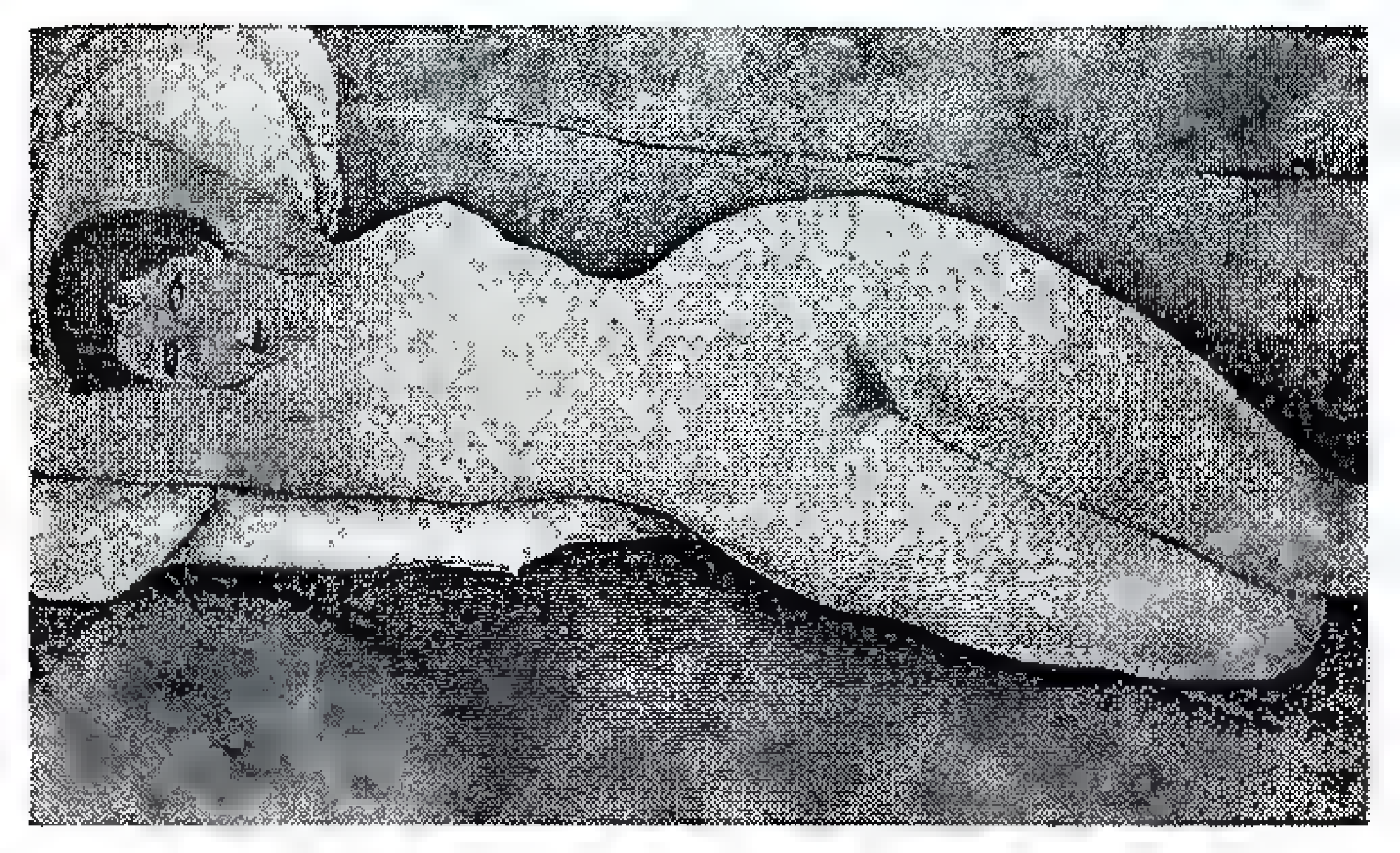
Девушка пела в церковном хоре,
О всех усталых в чужом краю,
О всех кораблях, ушедших в море,
О всех, забывших радость свою...
И голос был сладок, и луч был тонок
И только высоко у царских врат
Причастный тайнам плакал ребенок
О том, что никто не придет назад...

Когда ребенок взрослеет, мир развёртывается перед ним во всем своем цветовом и световом богатстве. И ребенок начинает воссоздавать этот мир в своих рисунках. Сначала он создает универсальные миры, в его рисунках присутствует удивительное сочетание неизо-

бразительно выраженных цветов, выстроенных в космические композиции, которые могут поспорить с композициями выдающихся художников **Василия Кандинского** и **Джексона Поллока**. На втором этапе, осваивая предметный мир, ребенок начинает строить изображения человека, деревьев, зверей, бабочек, домов. Наконец, на третьем этапе он начинает подражать воспроизведению внешне достоверного мира, его картины уже носят описательный характер, приобретая свойства **реализма** (то есть правдивое воспроизведение действительности) и даже **натурализма** (точное механическое копирование действительности) или **буквализма** (абсолютно конкретного). Исчезает та причастность к тайнам, которая была дана ему прежде.

Но некоторые дети, став взрослыми, не утрачивают этой приобщенности к тайнам, проделывая как бы обратный путь, или начинают свое творчество с одного из первых двух этапов. Этот опыт ребенка сохраняют многие взрослые художники, создавая свой художественный мир, как бы извлекая из себя ребенка и опираясь на искусство примитивных или наивных народов. Тому убедительный пример — творчество **Пабло Пикассо** и **Амедео Модильяни**, всю жизнь остававшихся детьми и, вместе с тем, опиравшихся на примитивное искусство африканских народов.

Вообще-то следует различать искусство **примитивное** и **наивное**. Наивно искусство



А. Модильяни. *Лежащая обнаженная*

первобытных народов Австралии, Африки, Полинезии, Гвинеи, Южной Америки. Это изобразительное искусство было еще очень основательно связано с мифом, ритуалами и обрядами. Примитивное же искусство рождается в цивилизациях, которые уже создали профессиональное искусство. Это как бы возвращение к наиву, но уже в другой духовной среде...

* * *

Что же мы узнали о красоте, обращаясь к древнему миру? Во-первых, **красота** — это таинство. Чтобы понять это чудо, древние должны были пройти долгий путь, развивая свои собственные человеческие способности видеть, слышать, переживать и выражать. Во-вторых, красота была органично связана с природой. Однако она родилась вовсе не потому, что человек мог подражать натуре. Красо-

та отражает глубинный внутренний мир человека. Люди далеких веков создавали наскальные рисунки, маски. Они, таким образом, обожествляли прекрасное, ощущая его многообразие и переменчивость. В-третьих, наши предки видели красоту, еще не осознавая ее сложность или даже изысканность. Их наивный взгляд на окружающее оказался привлекательным для многих художников и скульпторов последующих веков.

ПОЧЕМУ ТАК ПРЕКРАСЕН ДРЕВНИЙ МИФ?



КТО ТАКИЕ АНДРОГИНЫ?

Когда древние говорили: «Я человек и ничто человеческое мне не чуждо», они подразумевали прежде всего чувство прекрасного, эмоции и вожделения, тайные умыслы и страсти. Эти движения души уникальны: их нет в животном мире. Драма человеческого существования раскрывается именно в «упоении страстями». Среди них первозданной кажется нам **любовь.** Это она олицетворяет красоту, хранит и пестует ее. Ведь человечество ни одного дня не могло бы прожить без любви. Разгадать тайну любви означает, по существу, разгадать тайну человека. Нет на земле такой культуры, где бы отсутствовала любовь.

На протяжении всей истории человечества у разных народов, в различных религиях, в музыке и поэзии, в танце и живописи звучит вечная тема любви. Любовь Ромео и Джульетты, Руслана и Людмилы, пушкинское «Я вас любил безмолвно, безнадежно...» Мудрецы всех времен пытались понять, как родилась любовь.

В самом деле, почему какой-то человек, которого мы встречаем на жизненном пути, оказывается для нас самым дорогим и желанным на свете. А само это чувство открывает мир прекрасного, возвышенного и нравственного. Любовь захватывает все человеческое существо. В жизни каждого человека любовь играет огромную роль. Любящий человек способен даже пожертвовать собой ради любимого.

О тайне любви рассказывает древний миф. Жили на земле когда-то особые люди — **андрогины**. Тело у них было округлое, спина не отличалась от груди, рук было четыре, ног столько же, сколько рук. У каждого — по два совершенно одинаковых лица. Эти существа были и мужчинами и женщинами одновременно. Андрогины считали себя верхом совершенства и гордились своей красотой. Они даже возомнили, что равны богам. Вот почему боги долго совещались, как уменьшить силу этих людей, и решили разделить тела гордецов на половинки.

И вот когда тела были рассечены пополам, рассказывается в мифе, каждая половинка с вожделением, со страстным желанием устремилась к другой половинке. Они обнимались, сплетались и, страстно желая срастись, умирали от голода и вообще от того, что их желание не осуществлялось. Красивый миф, не правда ли?

Любовь — это стремление отыскать свою половинку, то есть человека, который и воспринимается как ваша собственная частичка... Люди тянутся друг к другу, потому что они прииадлежат к мужскому или женскому полу. Анатомически они устроены по-разному. Сама природа предусмотрела это слияние тел, так рождается новая жизнь. Но не будь любви, человеческий род просто вымер бы. Любовь — это не животное чувство. В ней тоска и страдание, восторг и разочарование, безмерное переживание радости жизни и душевная боль.

Далекий по времени миф... Но ведь в нем, пусть и необычное, объяснение тайны того очарования, которое несет в себе любовь. Древнегреческий философ **Платон**, французский писатель и философ XVIII в. **Жан-Жак Руссо**, немецкий философ **Артур Шопенгауэр** (XIX в.) пытались найти другое, немифическое происхождение любви. Однако пока человечество располагает только единственной версией — мифологической.

Иногда люди думают: любить — это так просто... Мы выбираем, нас выбирают. Ведь обязательно кто-то нравится другому человеку. Придет и мое время... Я почувствую нежность к кому-нибудь или увижу, что кто-то без ума от меня. На самом деле любовь не только благородное и прекрасное чувство. Она требует серьезного к себе отношения. Многие хотят, чтобы их любили. Но важно уметь любить самому. Это не очень просто — любить человека за то, что он есть на Земле. Не бывает любви и без жертвы или готовности жертвовать собой ради близкого человека. В истории человечества было немало примеров, когда влюбленные шли на смерть, чтобы сохранить жизнь любимому существу. Любовь только тогда прекрасна и удивительна, когда она помогает стать лучше, добрее, мудрее и ей, и ему. Действительно, любовь — это необыкновенный дар и чудо. И именно об этом по-своему мудро рассказывает нам древний миф.

КТО ТАКАЯ ИЗИДА?

Изида — величайшая из богинь, как считали древние египтяне. Ей приписывалась чудодейственная сила, которая использовалась исключительно для того, чтобы делать добро. Изида была сестрой и супругой бога **Осириса**, который своими деяниями заслужил любовь людей. Но брат его Сет проникся ненавистью к нему. Брат из зависти убил его, разрубил на части и разбросал по всему Египту. Поэтому Изида не могла похоронить Осириса как следует, а по египетским представлениям это означает, что он не мог жить посмертной жизнью. Но Исида все же собрала все части тела Осириса, соединила их с помощью своих чар и вдохнула в него новую жизнь. После этого она сошла с ним в загробное царство, где Осирис стал владыкой душ умерших.

Пленительный образ Изиды — образ супружеской верности, жертвенности, бесконечной преданности. Греки познакомились с **культом Изиды** примерно в VII в. и стали поклоняться ей примерно с V в. до н.э. Греки видели в ней небесную правительницу мира, дарительницу жизни, поборницу порядка в природе и обществе, покровительницу женщин. Но всегда и прежде всего они видели в ней богиню, «великую чарами», могучую волшебницу.

Древнейшие египетские изображения Изиды относятся к началу III тысячелетия до н.э. Многочисленные греческие и римские статуи и

статуэтки представлены почти во всех собраниях древности. Еще до расшифровки египетских иероглифов Европа уже знала мифы об Изиде благодаря сочинению историка **Плутарха** «О Изиде и Осирисе». В Новое время Изида интересовала в основном композиторов: мы встречаемся с ней в «Волшебной флейте» **Моцарта** (1791).

ИСТОРИЯ ПСИХЕИ

Мир психики человека неисчерпаем и парадоксален. Название **«психика»** происходит от греческого слова psyche — душа, дыхание, бабочка. **Психея** — в древнегреческой мифологии душа. Это, вообще говоря, олицетворение человеческой души и дыхания. (Помните: «или огонь, мерцающий в сосуде»?) Психею обычно изображали в виде дыма и испарений. Она покидала тело человека после его смерти. В более поздние времена Психею представляли в виде бабочки или девушки, иногда с крыльями бабочки.

В греческой культуре **миф** — сказание, рассказ о каких-то событиях, которые сопровождали историю народа у ее истоков. А ведь у каждого народа были свои мифы, свои рассказы. У греков Психея — супруга бога **Эрота (Эроса)**. Миф о Психее чрезвычайно важен для понимания природы человеческой души. Поэтому обратимся к нему, как он был рассказан древнеримским писателем **Апулеем** (ок. 124 до н.э.) В этом



Эрот, натягивающий лук.
С оригнала Лисиппа

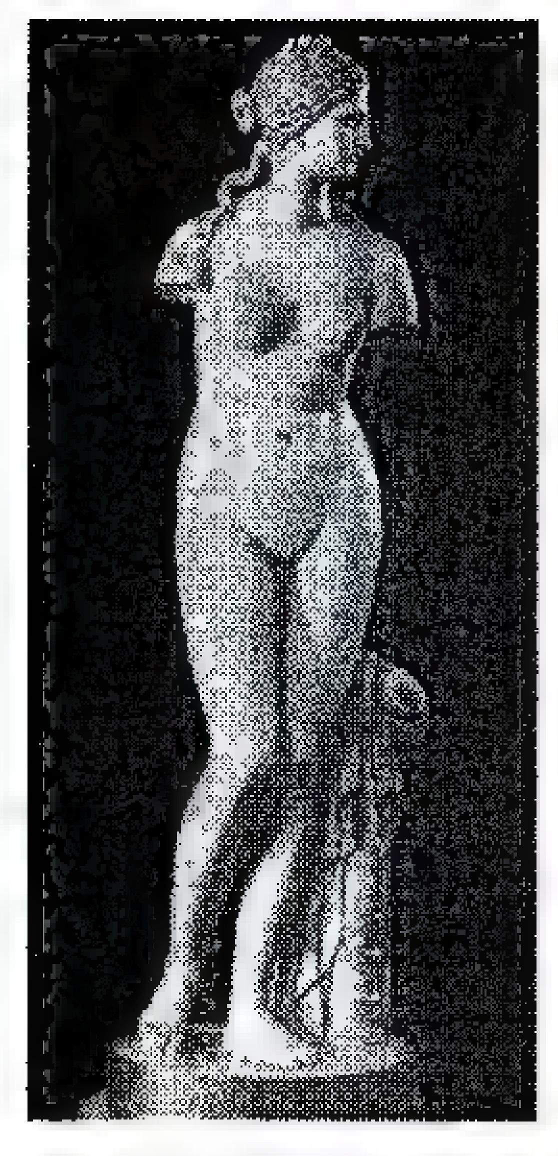
произведении какая-то старушка рассказывает историю девушке, похищенной разбойниками, чтобы развлечь ее. В основе этой сказки лежит сюжет, который был достаточно распространен в творчестве многих народов. Достаточно назвать «Аленький цветочек» С. Аксакова.

Так вот, жили-были царь и царица. У них было три прекрасных дочери, старшие довольно удачно вышли замуж. Что же касается третьей, то к ней никто не мог подступиться. Она отличалась такой неземной красотой, что каждый лишь восхищался ею, словно прекрасной статуей или богиней. Люди стали поговаривать, что Психея — не какая-нибудь обыкновенная царевна, а новая **Афродита**, богиня любви.

Разгневанная немыслимой красотой простой смертной девушки, Афродита велела своему сыну **Эроту** ранить сердце Психеи стрелой любви к самому отвратительному мужчине на свете. Когда отец спросил у **Дельфийского оракула**, как найти жениха для своей дочери, оракул велел ему отвести Психею в свадебном

наряде на высокую гору, а там за ней придет чудовищный чешуйчатый дракон. Однако, увидев Психею, Эрот был пленен ее красотой и забрал ее в свои чертоги.

Эрот взял обещание со своей невесты, что она никогда не будет пытаться увидеть его лицо. Между тем сестры пришли на скалу и стали оплакивать Психею. Она попросила у возлюбленного встречи с ними. Но тот пригрозил ей серьезными испытаниями. Однако Психея встретилась с сестрами. И здесь мы вступаем в мир человеческой обыденности. Сестры выказали зависть к Психее. Они даже стали советовать ей убить чудовище, потому что не знали о настоящем муже Психеи.



Афродита.
С греч. оригинала
III в. до н. э.

Эрот покинул Психею, потому что понял: она раскрыла его тайну. В отчаянии Психея бросилась в реку, но из любви к Эроту река вынесла ее. Измученная тщетным стремлением к любимому и к смерти, Психея отправилась к сестрам, которые своими коварными советами довели ее до такого состояния. В отместку Психея тоже рассказала им небылицы. Мол, любит вас Эрот, а на нее и смотреть не хочет. Сестры бросились к скале и разбились...


А. Канова. *Амур и Психея*

Возможно, пересказ мифа уже утомил вас. Однако попробуем разглядеть в этом сказании мир человеческих чувств. Здесь любовь и зависть, тайна и болтливость, красота и ее отражение — безобразие, успех и крушение, мечта и реальность, жизнь и желание уйти из этого мира, очарование и разочарование. Поистине, в этом мифе — весь наш внутренний мир.

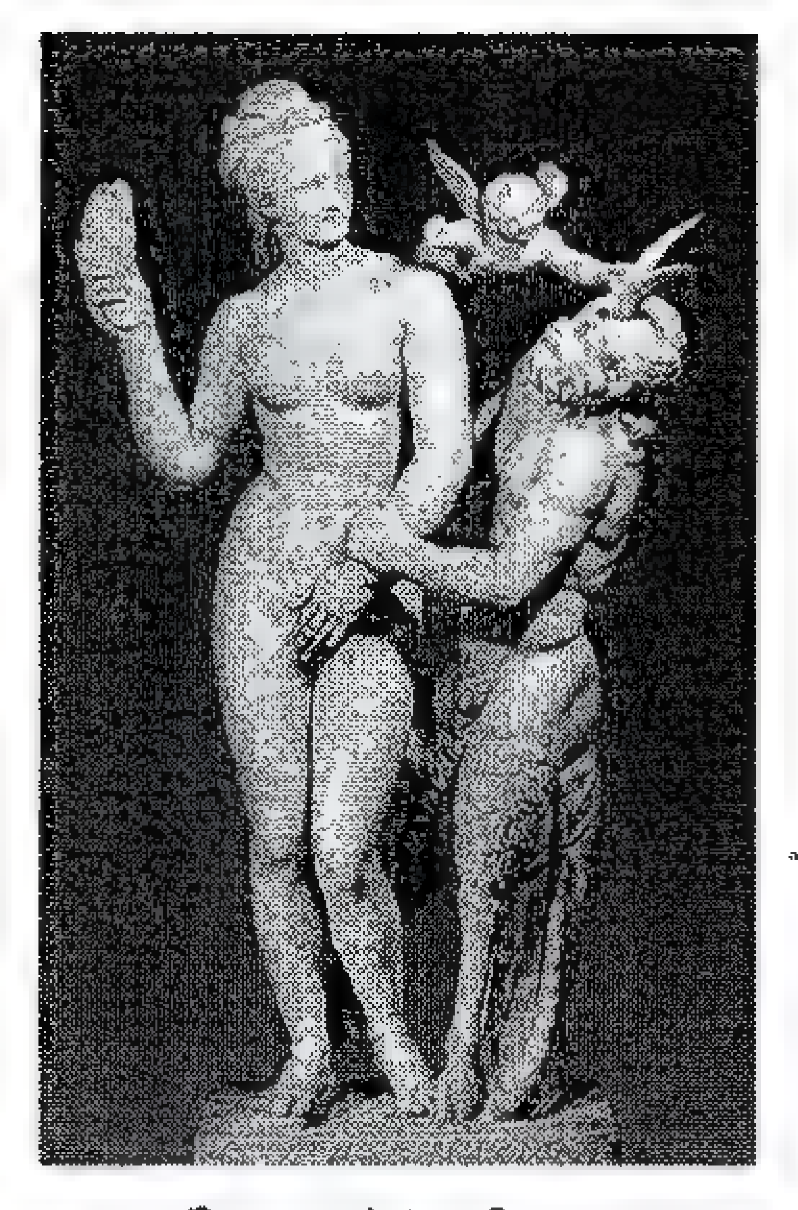
Проследуем за мифом, и тут окажется, что даже боги могут изменить себе. Узнав о проделках сына, Афродита из богини любви превратилась в богиню злобы. Она впала в такое буйство, которое оказалось неслыханным для тысячелетней истории греческих мифов. Афродита велела служанкам отхлестать Психею плетьми, а затем принялась за нее сама. Разодрала на ней платье, вырвала пряди волос. Но потом она потребовала, чтобы Психея выполнила три задания. Богиня высыпала перед ней груду пшеницы, ячменя, проса, мака, гороха, чечевицы, тщательно перемешала все и велела Психее рассортировать это зерно к зерну. Однако муравьи выручили красавицу и помогли ей в трудном деле.

Затем Афродита велела ей принести клок шерсти из золотого руна диких овец, которые паслись за рекой. Здесь на помощь Психее пришел тростник — покровитель влюбленных. Он посоветовал ей дождаться полудня, когда разморенные жарой овцы присмиреют и устанут, и собрать с кустов клочки шерсти, оставленные овцами на пути на пастбище. И снова Афродита была посрамлена.

Наконец, Психея должна была принести воду из источника на крутой скале, который сторожили недремлющие драконы. Эту воду принес Психее орел самого **Зевса**. Афродита догадалась, что тут не обошлось без помощи и сочувствия. И тогда она велела Психее отправиться в загробное царство и принести баночку с волшебной мазью, дарующей красоту. Сознавая, что это поручение невозможно выполнить, Психея поднялась на башню, чтобы броситься вниз.

Но тут башня заговорила человеческим голосом. Она рассказала Психее, как попасть в загробное царство, как преодолеть смертельную опасность. Башня наказала Психее ни в коем случае не открывать баночку, которую она добудет в загробном мире. Но разве женщина может убежать от собственного любопытства? Однако в баночке оказалась не красота, а **«подземный стигийский сон»**, и Психея погрузилась в вечный сон.

Неужели мифу конец? А Эрот? Он простил Психею и пошел ее искать. Увидев Психею, он



Эрот, Афродита и пастушеский бог Пан (ок. 100 до н. э.)

снял с нее сон, вернул его в коробочку, легким уколом своей стрелы пробудил Психею и велел ей отнести коробочку Афродите. А сам бросился к **Зевсу**. Так, мол, и так, люблю Психею и все тут. Что делать Зевсу? Возвел он смертную Психею в ранг богини. Мифологическое повествование о трагической и все же счастливой любви Психеи и Эрота — один из самых распространенных, постоянных и популярных сюжетов литературы и искусства.

А теперь я вынужден сделать невольное признание. Психея — это я... Да, это я пытался обрести счастье и наслаждение. Однако мне пришлось познать и разочарование, и горе, и безутешность. Сколько раз я был на пороге смерти! Порой и сам искал вечного забвения. Но всегда оказывалось: рано, еще есть выход... И это я находил ненависть там, где искал любовь. Впрочем, читатель, Психея — это и вы тоже... Ну-ка, признайтесь, умеете ли вы хранить тайну? Вот, видите, не всегда... Способны ли преодолеть любознательность? Знаком ли

вам голос зависти? Коли так, вам понятен миф о Психее. Это рассказ о человеческих слабостях, стремлениях, поражениях и победах...

Про что миф? Он нам возвещает: сколько преображений претерпевает человеческая душа, какие только испытания не выпадают на нашу долю. Как часто мы находимся на грани смерти, которую зовем...

Зову я смерть. Мне видеть невтерпеж
Достоинство, что просит подаяния...
И прямоту, что глупостью слывет,
И глупость в маске мудреца, пророка,
И вдохновения зажатый рот,
И праведность на службе у порока.

Эти строчки принадлежат английскому поэту **Уильяму Шекспиру**.

Но что такое миф? На первый взгляд он кажется только хаосом — бесформенной массой бессвязных идей. Возможно, это рассказ о каком-то историческом событии, которое осталось в памяти людей в виде живого красочного повествования. А, может быть, это просто вымысел, что-то вроде сказки.

Нет, ученые давно осознали: в мифе выражена глубокая правда о нас, о нашей душе.

В индийском эпосе **Ригведа** есть известный гимн Насадия, толкующий о начале мира.

Кто верно знает, кто теперь расскажет,
Откуда этот мир возник, откуда?
Позднее боги появились, чем он сам.
Кому же знать, откуда он возник?
Был кем-то создан или не был,
Тот, от кого широкий мир явился.

Кто вниз глядит из крайней бездны неба,
Возможно, знает он или не знает?

Конечно, это философский вопрос, выраженный в мифопоэтической форме. И в греческой, и в восточной традиции философия начиналась с удивления: откуда возник этот мир? Таинство звездной бездны привлекало человека раньше, чем тайна его бытия. Но впоследствии пути греческой и индийской традиции разошлись. В индийской культуре человек стал восприниматься как часть Земли, неба, звезд, Луны, Солнца.

Миф — это, разумеется, вымысел. Однако не сознательный, а бессознательный. Миф соединяет в себе элементы теории и художественного творчества. Первое, что поражает в нем, это близкое родство с поэзией. Иные полагают, что древний миф — это та почва, на которой постепенно вырастает современная поэзия. В самом деле, миф часто служит материалом для искусства.

КТО ТАКОЙ ОРФЕЙ?

Возьмем, к примеру, миф об **Орфее**. Это сын греческого бога **Аполлона** и музы **Каллиопы**, величайший певец и музыкант греческих мифов. Тот факт, что Орфей почитался как герой, полностью соответствует представлениям **античности**. Греки почитали не только великих воинов, но и превосходных артис-


Поющий Орфей (рисунок на амфоре, 440 до н. э.)

тов, музыкантов, художников. И величайшие герои считали Орфея равными себе. Это был буквально волшебник: когда он трогал струны лиры и начинал петь, дикие звери сходились к нему из чащи, слетались птицы, деревья и скалы собирались вокруг него. Волк лежал рядом с барашком и растроганно внимал Орфею, даже широколистый платан не бросал тени на полевой цветок. Во всей природе воцарялись мир и согласие.

Не меньше, чем своим искусством, Орфей прославился и своей любовью к молодой жене **Эвридике**, но им было суждено недолго наслаждаться счастливой супружеской жизнью. Однажды, собирая на лугу цветы, Эвридика наступила на ядовитую змею, и Орфей, поспешивший на ее крик, застал жену уже бездыханной. Охваченный безмерной скорбью, Орфей решился на отчаянный шаг: он добровольно сошел в царство мертвых. Очарованный его музыкой, **Харон** (он перевозил умерших в царство вечной мглы) перевез его через **Стикс**, и Орфей смиренно предстал перед богами подземного мира **Аидом** и **Персефоной**, моля выслушать его песню о любви к Эвридике и просьбу вернуть ему желанную супругу. Ведь это будет всего лишь от-

срочка — пройдя жизненный путь, Эвридика неизбежно вернется в царство Аида. Если же это невозможно, пел Орфей, он просит о другой милости: позволить ему остаться здесь, не разлучать его с милой тенью. Песнь Орфея тронула все загробное царство. Расплакалась даже суровая Персефона. И Аид согласился выполнить просьбу Орфея, но с одним условием: бог **Гермес** поведет Орфея из загробного царства, а за ними пойдет Эвридика. И пока они не увидят свет солнца, Орфей не должен оглядываться на жену, иначе она вернется к теням.

Орфей с восторгом согласился на условие Аида и держал себя в руках всю долгую и трудную дорогу. Лишь перед входом в Тенарскую расщелину, за которой уже начиналось царство живых, нервы у Орфея не выдержали. Он оглянулся, не заблудилась ли Эвридика, не отстала ли от них, утомленная долгим путем, — и увидел ее удаляющуюся тень. Он сам стал причиной ее второй смерти...

Тщетно пытался Орфей снова проникнуть в загробное царство, неумолимый Харон не хотел перевозить его во второй раз через Стикс. Семь дней и семь ночей, без еды и питья, сидел Орфей на берегу мрачной реки и плакал — все было напрасно. Орфей снова увиделся с Эвридикой только через четыре года. Он погиб от рук фракийских женщин, которые назвали его врагом человеческого рода за то, что он избегал их после смерти Эвридики. Однажды во время празднеств захмелевшие **вакханки** (по-

клонницы бога **Вакха**) увидели Орфея на поляне под Родопскими скалами и стали бросать в него камнями, но камни останавливались на лету, очарованные пением Орфея. Тогда вакханки набросились на него, подобно стае хищных птиц, разорвали на куски, а голову и лиру бросили в волны реки. Вся природа ужаснулась этому злодеянию и облачилась в траур, плакали даже скалы и своими слезами переполнили реку. С тех пор с приближением годовщины смерти Орфея природа всякий раз печалится заново. Согласно преданию, волны перенесли голову и лиру Орфея на остров **Лесбос**, на котором возродилось лирическое пение.



Орфей у фракийцев

А теперь подумаем о смысле мифа. Прежде всего, в нем выражена мысль — никому еще не удавалось вернуться из царства мертвых. В мифе об Орфее выражена также высокая значимость пения, музыки и поэзии в греческом мире. Любимца муз почитали повсюду, возникла даже секта особо ревностных его почитателей (**орфики**). Трогательная история его любви и трагическая смерть знакомы нам прежде всего благодаря «Георгикам» поэта **Вергилия** и «Метаморфозам» поэта **Овидия**.

Сцены из этого мифа запечатлены на множестве античных ваз и рельефов, наиболее известный из них — рельеф работы одного из учеников знаменитого греческого скульптора (ок. 420 до н.э.), некогда украшавший алтарь олимпийских богов на афинской **Агоре**. Однако нам он известен только по римским копиям.

Естественно, самой большой популярностью Орфей пользовался у композиторов всех жанров. Оперу «Орфей» написал еще в 1607 г. композитор **Монтеверди**. Одной из вершин мирового творчества явилась опера **Глюка** «Орфей и Эвридика» (1762). Музыку к балету «Орфей» написал **Стравинский** в 1948 г.

Но в чем же красота мифа об Орфее? Прежде всего, этот миф отражает величие искусства. Когда Орфей пел, природа замирала. Певец укрощал дикие силы природы. Красота чарует землю. Ее величие безмерно. Она властвует над миром и покоряет его. Красота способна вступить в единоборство со смертью. И хотя смерть неотвратима, красота может околдовать и подземное царство.

КТО ТАКОЙ СИЗИФ?

Однако между мифом и искусством — существенное различие. Когда творит художник, ему совсем не нужно существование самого объекта, который он отразил. Жил ли на самом деле Орфей или Пигмалион — челове-

ку, создающему произведение искусства, это безразлично. Ведь его волнует собственное воображение, он следует своей фантазии. Миф же без веры невозможен. Каким бы странным он ни выглядел, сколь ни казался бы неправдоподобным, мы относимся к нему с полным доверием. Без веры миф теряет свою основу.

Сизиф — сын Эола, повелителя ветров и его супруги Энареты. Сизиф — основатель и первый царь **Коринфа**, хитрейший из людей. Биография Сизифа изобилует всевозможными плутовскими проделками, в частности, он был мастер соблазнять легковерных царских дочерей. Но это все не так оригинально, поэтому в памяти людей, прежде всего, запечатлелись уловки, к которым прибегал Сизиф, чтобы избежать смерти. Ему не хотелось умирать раньше времени. Дело было так: Сизиф видел, как Зевс похитил у речного бога **Асопа** его дочь **Эгину**, и выдал эту тайну Асопу, предварительно выпросив приличное вознаграждение.

Разгневанный Зевс послал к Сизифу черного бога смерти Танатоса, но Сизиф изловчился, связал **Танатоса** и засадил его в железную бочку (или по другой версии, просто в подвал). Это привело к катастрофическим (особенно для богов) последствиям: люди перестали умирать и перестали приносить жертвы богам, так как больше не боялись их. Порядку, на котором базировалось само существование богов, угрожала серьезная опасность, поэтому Зевс откомандировал на землю бога

войны **Ареса** с приказом освободить Танатоса, после чего Танатос доставил душу Сизифа в загробный мир.

Однако Сизиф не терялся в любой ситуации. Он предусмотрительно наказал своей жене **Меропе** в случае его смерти не приносить погребальных жертв. Не дождавшись положенных им даров, владыка загробного царства **Аид** и его супруга **Персефона** вызвали к себе душу Сизифа для объяснений. Сизиф обещал навести порядок, если его ненадолго выпустят на свет: он, мол, тут же сходит к жене и сделает ей строжайшее внушение: что за манера — не выполнять свои обязанности, форменным образом оскорблять богов.

Красноречие Сизифа произвело на Аида большое впечатление, а Сизиф утратил последние остатки уважения к мудрости и прозорливости богов. Придя в Коринф, он и не подумал возвращаться на тот свет, а стал проводить время в кутежах, попойках и прочих земных удовольствиях. Посланный Аидом Танатос на этот раз благоразумно выждал, когда вино основательно затуманило Сизифу разум, и лишь тогда безжалостно исторг из него душу. Больше на этом свете Сизиф не показывался.

По примеру Сизифа люди могли бы, пожалуй, подвергнуть сомнению всеведение и авторитет богов, поэтому Зевс придумал для него наказание в назидание другим. Сизиф вечно пытается вкатить на гору огромный камень, но перед самой вершиной камень выскальзы-

вает, скатывается вниз, и, Сизифу приходится начинать все сначала. Тяжелая, а, главное, бессмысленная и отупляющая работа символизирует тщетность всех попыток тягаться с богами. Должно быть, сознание, что в этой работе никакая хитрость не поможет, мучила Сизифа не меньше, чем ее бесплодность.

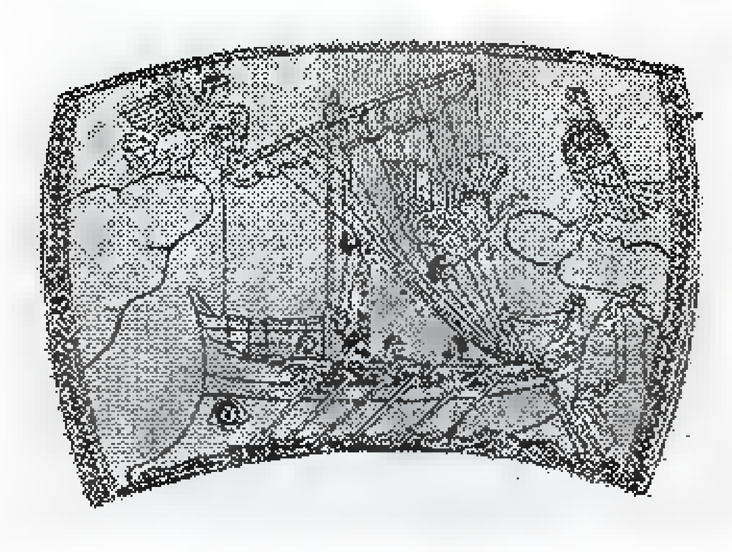
Бессмысленный, отупляющий **«сизифов труд»** знаком людям и сегодня, и, к сожалению, не только в виде выражения, дошедшего до нас из античных мифов. Первое из известных нам упоминаний о Сизифе имеется в «Одиссее» древнегреческого поэта **Гомера**. В современной литературе и искусстве образ Сизифа воскресает, например, в «Мифе о Сизифе» французского писателя и философа **Альбера Камю** (1913-1960).

Это совсем другой миф, и здесь другой смысл, имеющий отношение к красоте. Мир Орфея — это мир радости и печали, свободы и смирения. Фигура Сизифа выражает страдание, вечную приговоренность к мученичеству. Красота обнаруживает себя не только в счастливом ликовании, но и в драме человеческой жизни. Прекрасно не только то, что лучится счастьем. Страдание тоже отражает красоту человеческой души. Не бывает жизни без боли и утрат. Человек есть испытатель боли. Если бы люди не страдали от лишений и горя, от потерь и разочарований, искусство оказалось бы безмерно бедным, а красота лишилась бы своей беспредельной глубины.

ЧТО ЖЕ РОЖДАЕТ ОЩУЩЕНИЕ КРАСОТЫ?

Вот пересказаны **античные мифы**. Конечно, они согреты ощущением прекрасного. Психея — сама воплощение красоты. Орфей — музыкант, способный зачаровать мир природы, вызвать слезы даже у богов. Сизиф, конечно, трагическая фигура: но он помогает нам ощутить безмерность страдания. Но образы красоты здесь особые, у них особый источник и особый облик.

Мир мифа — драматический мир: мир действий, усилий, борющихся сил. Схватка этих сил усматривается во всех явлениях природы. Мифологическое мышление всегда пропитано этими эмоциями. Все, что бы ни находилось в поле зрения или чувства, окутано этой атмосферой радости или горя, волнения, ликования или уныния. Когда мы испытываем сильную эмоцию, в нас возрождается драматизированное понимание всех окружающих вещей: они теряют свой привычный облик, окрашиваются в особый цвет наших страстей — любви или ненависти, страха или надежды.



Одиссей слушает пение волшебных птиц-сирен

Если мы хотим понять мир красоты, отраженный в мифе, мы не можем подойти к нему с позиций кри-

тики. Мифологический опыт мы не подвергаем сомнению. Ведь то, что здесь нам нужно, — это не просто объяснение мыслей и верований, а истолкование самой мифологической жизни. Миф освящает человеческое существование, придает ему смысл и надежду, уводя от обыденности в страну фантазии. А люди охотно отдают предпочтение миру мечты. Вот почему мифы никогда не потускнеют: люди будут всегда отыскивать в них эталоны вечной красоты.

В наши дни стало ясно, что древнейшие формы постижения мира не только остаются у истоков истории, но продолжают жить. Представление о том, что какие-то формы человеческого духа, связанные с красотой мира, могут быть окончательно изжиты, а ступени духовного восхождения попросту забыты, оказалось не более чем иллюзией. Обнаружилось, что человеческие достижения не утрачиваются, а сопровождают человеческий род непрестанно.



Ахилл — греческий герой Троянской войны (ок. 450 до н. э.)

Красота возобновляется в каждом поколении и вместе с тем сохраняет свою цельность на фоне

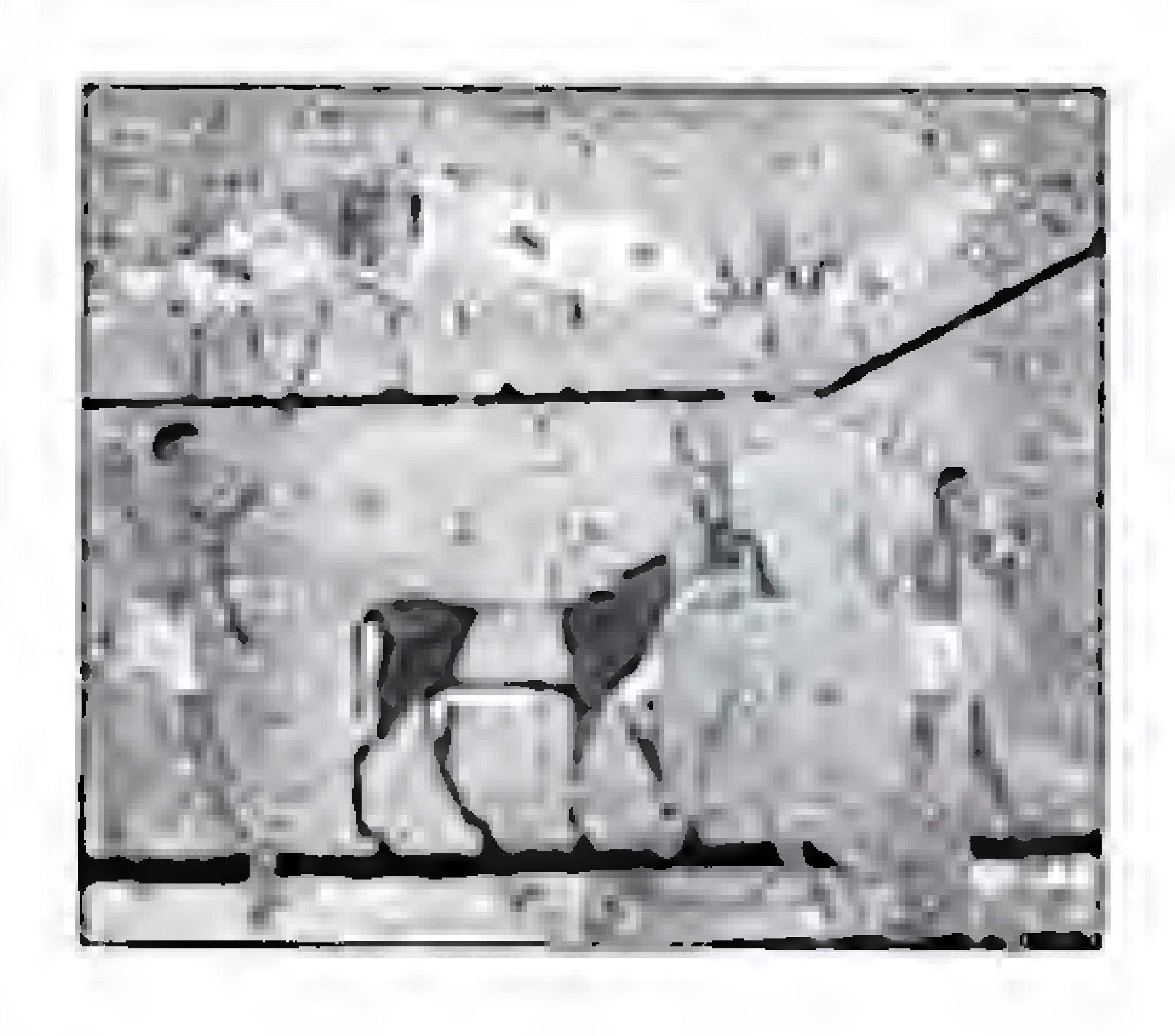
другой эпохи. Она представляет собой универсальный феномен, но всегда проявляется в истории как нечто глубоко индивидуальное, сугубо личностное, уникальное. Образы красоты поэтому в каждой эпохе разные. Но феномен красоты сохраняет свою общность.

В чем же особенность мифа как носителя эталона красоты? Миф представляется наивным, порой нелогичным. Страдание, ненависть, любовь, тоску, ужас герои древних мифов скрывают под маской. Вот почему старинный миф вечно пленяет. Так и хочется снять маску, разглядеть живое человеческое лицо, придать поступкам человеческие, хорошо осмысленные мотивы. **Миф** — вечный арсенал прекрасного, сокровищница всего, что может познать и выстрадать на этой земле человек.

* * *

Что нового мы узнали о красоте в этой главе? Оказалось, что она универсальна. Ее назначение состоит не только в том, чтобы выхватывать из реальности отдельные фрагменты прекрасного. Красота тяготеет к цельности. Она по самой своей природе показывает слитность человеческого восприятия. Радость и горе, безмятежность и страдание не разделены. Невозможно видеть красоту мира только в идиллии, в покое. Смятение человека, драма его чувств, потерянность тоже причислены к миру прекрасного. Понять красоту можно только через восприятие человека.

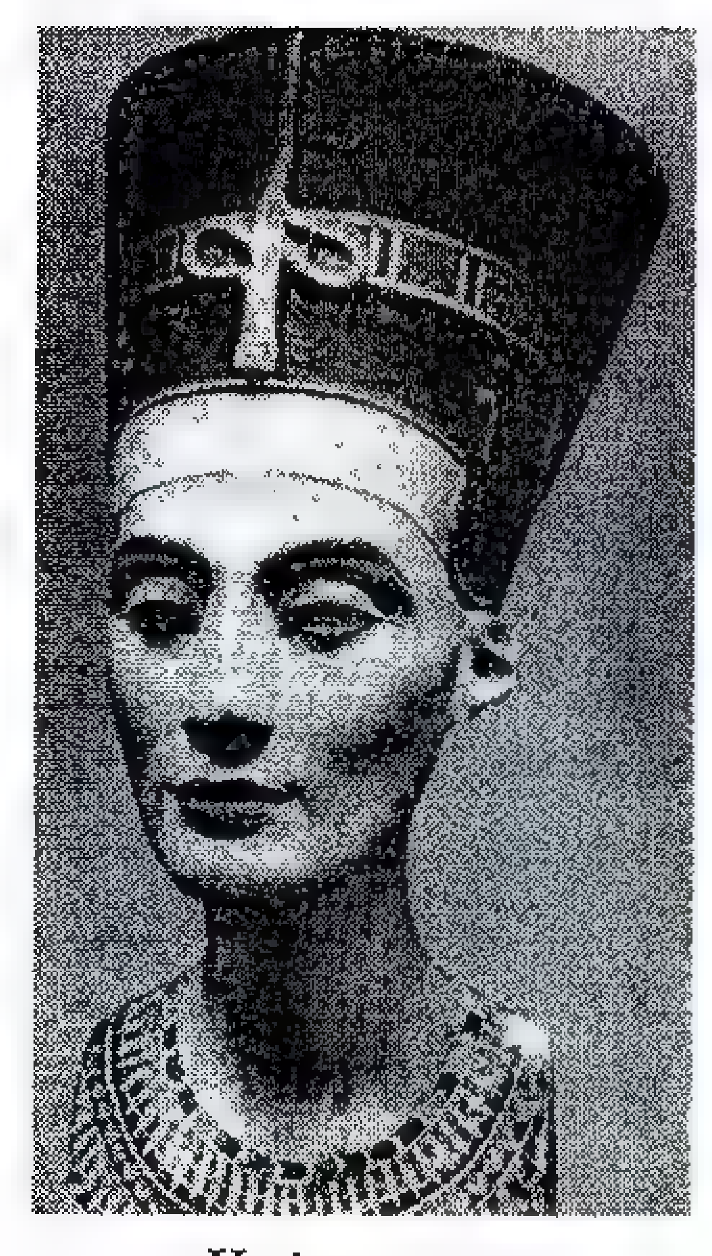
БЫЛА ЛИ КРАСАВИЦЕЙ НЕФЕРТИТИ?



ЕГИПЕТСКИЙ СТИЛЬ

Каждая культура обладает собственными представлениями о красоте. Образ египетской царицы **Нефертити** давно стал олицетворением женского совершенства. Мы видим высеченное в камне своеобразное лицо. Профиль демонстрирует точеный изгиб носа. Но развернутое анфас изображение слегка разочаровывает. Низкий лоб, оттопыренные уши, детский овальный подбородок. Разве это идеальный образ? Неужели это чудо природы, обладающее способностью чаровать потомков?

То, хотя бы немногое, что всякий знает о **Древнем Египте**, нередко бывает достаточным, чтобы составить себе вполне определенное и ясное представление о **египетском стиле**, если под стилем подразумевать общую и единую интонацию, свойственную всем без исключения фактам материальной и духовной культуры. В египетском стиле есть «нечто египетское», то есть застывшее, величественное, подавляюще равнодушное, однако утонченное, изыс-



Нефертити

канное, несколько даже изломанное, стиль крематориев и пирамид — словом, каждый знает, что такое египетский стиль, недаром скульпторы, строители и живописцы Египта в течение трех тысячелетий с редкой последовательностью, невозмутимостью и упорством, постоянно совершенствуясь, но почти не меняясь, внушали человечеству понятие об этом стиле.

Когда мы сопоставляем разные творения красоты, то вдруг обнаруживаем нечто общее между ними. Рожденные разными художниками, они, тем не менее, в чем-то сходны. Что же сближает их? Говоря просто, почерк красоты. Эта одинаковость может выявиться, скажем, в какой-то детали, например, в завитке на капители или в характерном узоре. Такое единство называется **стилем**.

Как же он рождается? Может быть, из подражания природе? Нет, красота располагает собственными идеалами красоты. Сначала прекрасное рождается как некий образ, еще не связанный напрямую с реальными предметами. Поэт **Осип Мандельштам** в стихотворении «И Шуберт на воде, и Моцарт в птичьем гаме...» создал такие строчки:



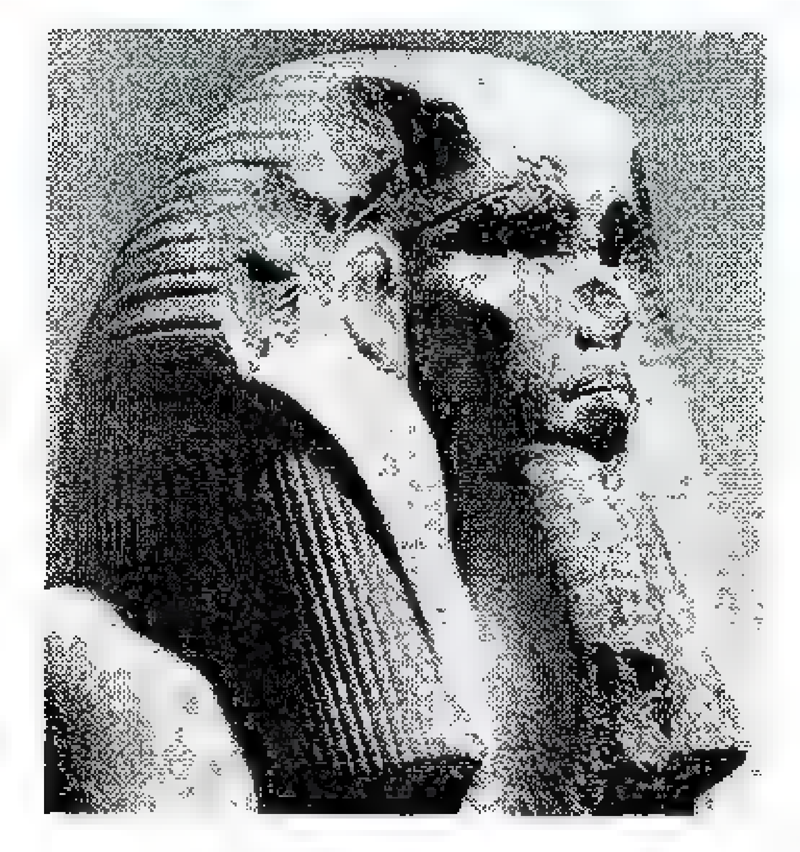
Фреска из гробницы в Фивах

Быть может, прежде губ уже родился шепот,
И в бездревесности кружилися листы,
И те, кому мы посвящаем опыт,
До опыта приобрели черты.

Археологи и историки, которые изучали прошлое человечества, с удивлением обнаружили, что сначала прекрасное раскрыло свое многообразие, а затем оказалось, что его образы поразительно совпадают с той фактической картиной, которая открылась при раскопках и в последовательном восстановлении исторических событий.

Действительно, нетрудно представить себе эту громадную плоскую долину, огороженную пустыней и скалами, покрытую бесструктурной илистой почвой, тяжкие испарения Нила и его медлительный ход; косную и аморфную массу населения, захваченную суевериями и экзальтированными жрецами, приученную к поклонению власти и беспрекословному доверию к ней, почти первобытную массу общинников, на которую наложена жесткая сетка закона и власти, досконально разработанный механизм принуждения, вернее, приучения, потому что не существовало, вероятно, на земле государства, в котором народ был бы приучен к повиновению в большей степени, нежели в Древнем Египте.

В пределах этого слаженного механизма, подобно безжалостным муравьям, функционировали всякого рода чиновники, которых, повидимому, было невероятное множество. В Египте существовала стройная чиновничья



Фараон Джосер в храме мертвых (ок. 2600 до н. э.)

иерархия, на вершине которой стояли начальники областей — **номархи.** А выше всех, над всем — царь, **фараон**, живой бог, окруженный шеренгами придворных кавалеров и дам, воспеваемый поэтами и многократно повторенный скульпторами в граните.

Помимо придворных дам и высоких чиновников, при дворе фараона пребывали художники, то есть именно те, кто практически своими руками создавал этот царственный стиль, кто конструировал форму, в которую отливалось великолепие легендарной африканской державы. Они, эти художники, тоже функционировали в жесткой обойме, они, казалось, были только деталью неких гигантских структур, и деятельность их была строго предопределена, а личность их представляла собой только незаметную часть мощного, слаженного механизма. Однако представление об абсолютной растворенности художника в массе, об анонимности творчества египетских мастеров не более чем предрассудок.

Крупнейший знаток искусства Древнего Египта **М.Э. Матье** привела в своей работе «Роль личности художника в искусстве Древ-

него Египта» подлинные имена ста тридцати шести скульпторов, живописцев и зодчих, зафиксированные в иероглифических надписях. Художники, как правило, занимали высокие должности при дворе фараона — они были Начальниками царских работ, Воспитателями царских детей; их портретные статуи устанавливались в самых почетных местах, рядом со статуями самого фараона. Художник был не только мастером своего дела, он был хранителем, аккумулятором всего культурного комплекса, художники были строителями, администраторами, поэтами, священнослужителями и мифотворцами, они были — каждый из них! — творцами некоторых традиций, и если изначально создавал эти традиции народ, то они, художники, оттачивали традиции, формировали и трансформировали их. Таким образом, даже в такого рода влияниях проявлялась их воля к творчеству, при отсутствии которой эти сто тридцать шесть превратились бы в пешки, движимые непонятной мистической силой.

Вообще-то говоря, в Древнем Египте художники пользовались несравненно большей властью и влиянием, чем когда бы то ни было, — в частности, потому, что, как правило, совмещали в своем лице не только творца, но и администратора: некоторым из них доверено было распоряжаться Нилом, что тогда означало колоссальную и почти бесконтрольную власть, так как людей, умеющих и знающих было все же

немного: ими были, главным образом, художники и жрецы. Если бы мы попробовали подыскать современный термин для того, чтобы определить форму правления, к которой тяготел Древний Египет, то мы бы назвали ее **технократией**, то есть властью руководителей, специалистов. Техника, искусство, религия и политика были в Древнем Египте связаны совершенно неразрывно, образуя единый идеологический монолит.

Многие искусствоведы отмечали, что статуи фараонов в царских гробницах выполнялись — в одной и той же гробнице одного и того же царя — в двух диаметрально противоположных манерах, хотя и то, и другое было, несомненно, «египетским стилем». Однако в одном случае фараон изображался в условной позе, скованным, угловатым, почти лишенным индивидуальных человеческих черт, в другом же — это было сугубо «натуральное» изображение — голова выполнялась портретно, причем с чисто «египетской» резкостью, совершенно недоступной даже чувственному искусству греков.

Полагают, что столь поразительная разница объясняется различными функциями двойников покойника, посмертных его воплощений: кроме главного двойника — **Ка**, существовали еще **Рен** — имя человека, **Халбей** — тень человека, **Ба** — оживляющий тело дух... Но важно здесь не то, какого именно двойника воплощала та или иная статуя, а сама возможность для

мастера работать в столь различных манерах. Если мы — даже бегло — ознакомимся с искусством Древнего Египта, с его образами красоты на всем протяжении его долгой истории, то убедимся, что эта двойственность изначально заложена в самой природе древнеегипетского искусства.

Египетская статуя представляет собой жесткое, насильственное соединение двух художественных принципов — натурально, свободно исполненной детали и условного, традиционного, застывшего целого — египетская пластика не столько статичная, сколько остановленная. Ваятели Древнего Египта пытались с предельной скрупулезностью, точностью выразить отдельную деталь. Она оказывалась абсолютно правдоподобной, даже конкретно натуралистичной. Однако произведение в целом отнюдь не представляло собой копию реальности. Оно было условным, символичным. Красота этих творений, с одной стороны, приближала к кон-

Наложница Туя

кретному, предметному миру, а, с другой, уводила от него.

Эти два стиля — конкретный и условный — если рассматривать их исторически, могли сменить друг друга. Однако когда Египет стал уже государством, феномен красоты претерпел определенные преображения. Культурные пласты, которые должны были следовать один за другим, на самом деле спутались, слились. Двойственность, которая стала своеобразным стилем, оказалась результатом смешения двух подходов к выражению феномена красоты.

Вот мы рассматриваем произведения древнеегипетского искусства, которые подарили нам археологи. Округлые, живые статуэтки, которые относятся к первобытному Египту, выполнены как живое подтверждение «подражания природе». В них выражена чувственность, напоминающая о конкретной земной жизни. Взглянем на скульптуры, которые относятся к захоронениям Древнего Царства. Здесь ощущается реалистическая пластика «натуральной манеры». С какой изощренной наблюдательностью, тщательностью выполнены малейшие детали. Как будто авторы хотели воспроизвести природу во всей ее конкретности, точности.

Но глядя на эти пришедшие к нам творения красоты, мы замечаем, что далеко не все может продемонстрировать нам здоровое чувство реальности. Произведения, рожденные египетским стилем, отражают и то, чего нет и не мо-

жет быть в действительности. Это нечто условное, символическое. Мы разглядываем эти скульптурные формы и понимаем, что они выражают своеобразный отвлеченный образ. Допустим, образ смерти. Воспроизводится не труп и не могила, но нечто, что сразу рождает представление о конечности человеческой жизни.

Вот, к примеру, текст. «Смерть стоит сегодня предо мною, как запах лотосов, как ощущение человека, сидящего на берегу опьянения... Смерть стоит сегодня передо мною, как ощущение человека, желающего снова увидеть свой дом после того, как он провел долгие годы в плену».

Но разве смерть пахнет лотосом? Разве уход из жизни — это возвращение в родной дом? Понятно, что речь идет о восприятии смерти, то есть о тех чувствах, которые она может вызывать...

Пусть вас не удивляет заупокойная тематика этих текстов: культ мертвых, культ предков, культ потусторонней мистической жизни занимал в идеологии Древнего Египта место чрезвычайно существенное. Но при всей его мрачности — что может быть печальнее смерти? — нельзя отрицать, что человеческая культура начи-



Девушка из Тель эль Амарны

нается именно с этого культа, потому что уважение к предкам — что это, как не косвенное признание ценности жизни?

Человек палеолита, веселый охотник, преисполненный здравого смысла, не хоронил своих мертвецов. Для него не существовало прошлого, но не существовало и будущего. С культа предков начинается миф — миф рождает историю. Древний Египет довел этот культ, почитание прошлого и стремление гарантировать будущее (в потусторонней жизни, конечно) до колоссальных размеров. От живого Египта не осталось почти ничего — дворцы живых фараонов, которые строились так же, как последняя хижина, из сырого кирпича и соломы, разваливались, не успев постареть. Однако гробницы и храмы остались и простоят еще не одну тысячу лет. Но ведь египетская культура не достояние мертвых: она живет для живых. Это понимаем не только мы, это понимали и сами египтяне. «...Имена их (речь идет о ПИШУЩИХ людях) пребывают вовеки, хотя они отошли, закончили свои жизни и неизвестно уже потомство их. Они не делали себе пирамид из бронзы с надгробными плитами из железа. Они не заботились о том, чтобы оставить наследниками детей, которые произносили бы их имена, но они сделали своими наследниками писания и поучения, которые они сотворили. Они поставили себе свиток вместо чтеца и письменный прибор вместо любимого сына. Книги поучений стали их пира-

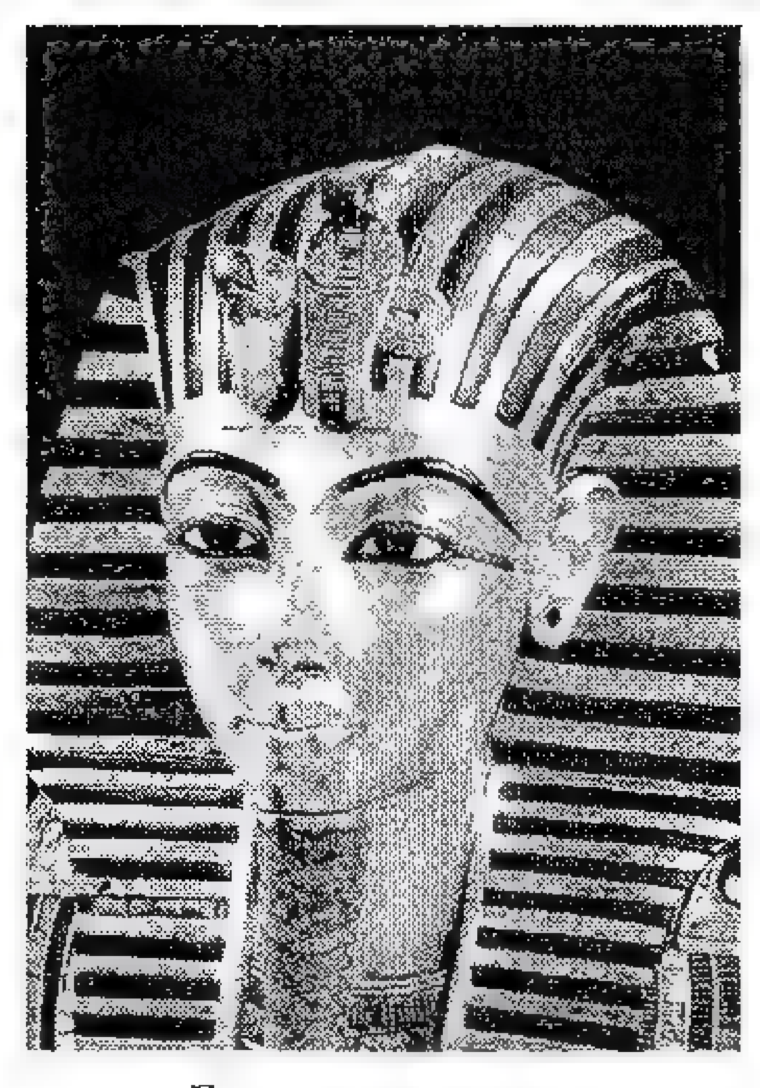
мидами, тростниковое перо — их ребенком, поверхность камня — женой...»

Писания и поучения остались, но египетское государство, просуществовав почти неизменным более трех тысяч лет, развалилось. Египет был покорен и реорганизован цивилизациями, которые были моложе и гармоничней, хотя отнюдь не богаче. Все двойственное стремится к единству. Трудно представить себе цивилизацию более двойственную и более противоречивую, чем **цивилизация Древнего Египта**, и в то же время не было в истории человечества другого примера, когда цивилизация просуществовала три тысячи лет, стянув эти противоречия стальными обручами социально-государственной структуры и в то же время не продвинувшись ни на йоту к тому, чтобы эти противоречия как-то изжить.

Египетскую цивилизацию можно сравнить с чрезвычайно сложным, замысловатым механизмом, который сконструирован ради движения, но механизм этот заклинило, и он застыл навсегда. Египет жил медленно, поэтому он жил долго.

ОЩУЩЕНИЕ ВРЕМЕНИ КАК КРАСОТЫ

Египтяне хорошо чувствовали образ времени, его точный ход. Они сохранили свое прошлое в памяти, в камне и иероглифах. Сегодня, когда прошло уже четыре тысячелетия, мы мо-



Золотая маска Тутанхамона

жем с точностью определить годы правления их царей. Тела великих людей увековечены. Благодаря этому великие фараоны и теперь еще лежат в наших музеях с прекрасно сохранившимися чертами лица. Никакой истории заботливость не присуща в такой степени, как египетской. Здесь она распространяется как на всё прошлое, на храмы, имена и мумии, так и на все будущее. Египетское чувство заботы уже во времена **Хеопса**, то есть за три тысячи лет до н.э., привело к глубоко продуманной государственности.

Пирамиды, эти грандиозные произведения египетской истории, производят особое впечатление. Это не просто фигуры в конкретном пространстве. Образ мира и красоты у египтян был иной, нежели у античного зрителя. Произведения древнегреческого искусства осваивали пространство. Египтяне, напротив, стремились овладеть пространством, подчинить его собственному видению. Вот почему этот образ был резко обозначенным, он как бы стремился овладеть пространством, подчинить его собственному видению. Все, что создавалось в Егип-

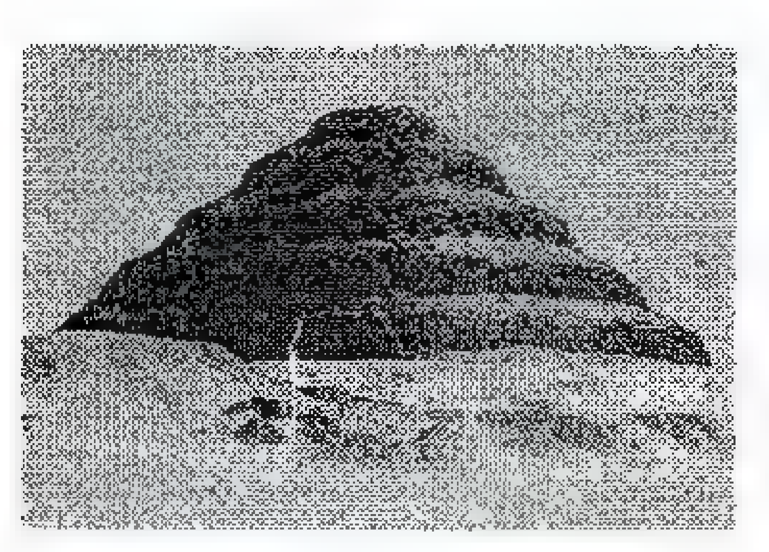
те, имеет пространственную даль как часть художественного замысла. Предмет изображен не только таким, каким он является. Одновременно подчеркивается его возможность оказаться удаленным, отодвинутым в некую перспективу. Когда мы рассматриваем **пирамиды**, мы видим не только грандиозное сооружение, но и некий символ глубины, отдаленности. Этот признак относит ощущение красоты в глубину, в пространство, в удаленность. Громадные стены, барельефы, ряды колонн, мимо которых проходит египтянин, представляют «длину и ширину», то есть ощущение, впервые протягиваемое в мир жизнью.

Таким образом, путник переживает пространство как бы в его элементах, еще не связанных воедино. Целостного, многомерного пространства древние еще не знали. Вот почему египетское искусство поражает воображение зрителя тем, что фигуры по сути дела располагаются в одной плоскости. Этот эффект сохраняется даже, когда скульпторы пользуются кубическими средствами. И вместе с тем такое зрелище прекрасно, поскольку раскрывает выразительность пространства. Для египтянина пирамида над царской гробницей была треугольником, грандиозным, чрезвычайно выразительным сооружением, замыкающим путь и господствующим над ландшафтом, плоскостью, к которой он и приближался.

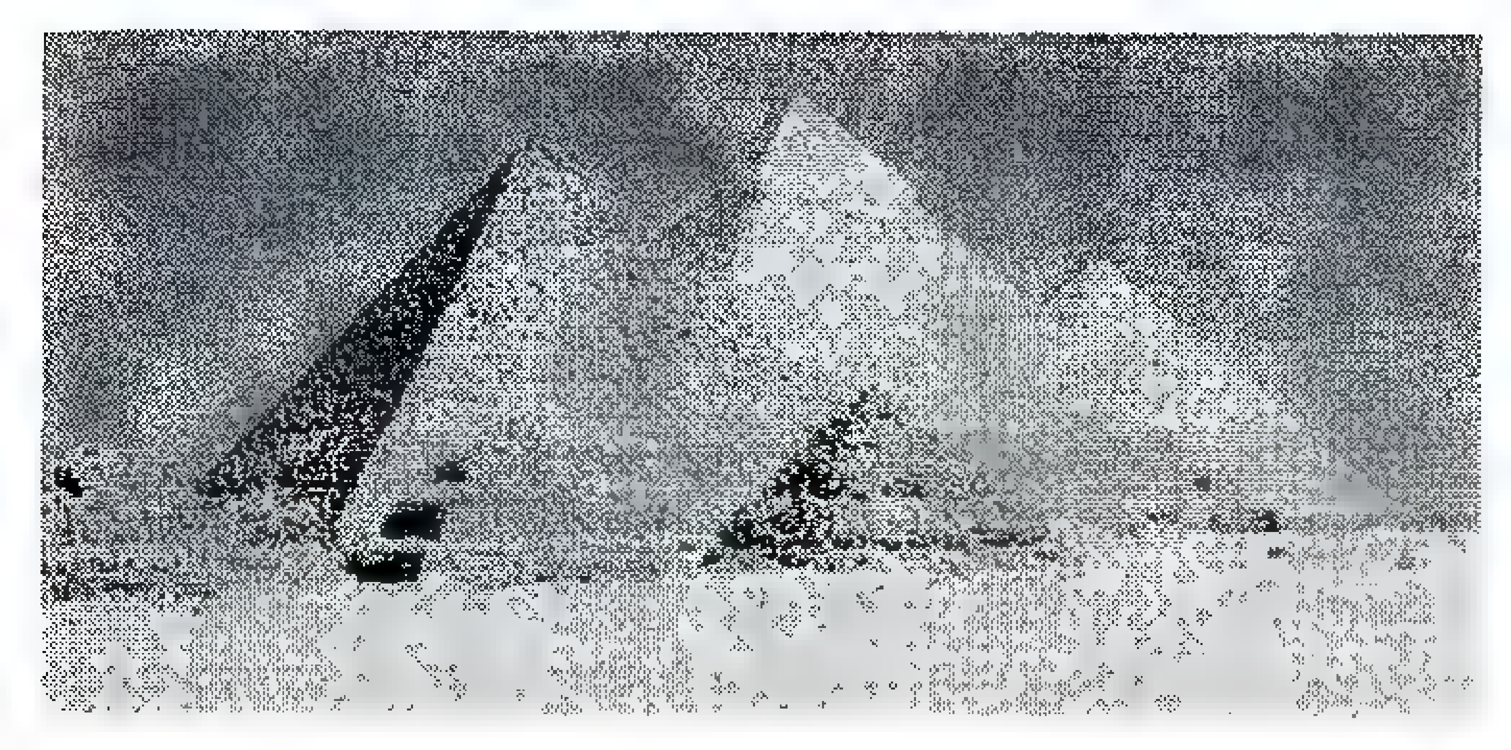
Строго выполненные и покрытые украшениями колонны внутренних переходов на тем-

ном фоне действовали как вертикальные плоские полосы, ритмически сопровождавшие процессию жрецов. Рельеф — в противоположность античному — с трудом связывается с плоскостью, его фигуры движутся. Все неудержимо устремлено к одной цели. Господство горизонтальных и вертикальных линий и прямого угла, стремление избежать всяких ракурсов усиливают принцип двухмерности. Гробница царя считалась горой, по которой его душа поднималась на небо.

Образом священной горы считалась и **мастаба**. Так называлась древнеегипетская гробница в виде лежащего бруса с наклоненными к центру стенами. В подземной погребальной камере располагались статуи и рельефы. Здесь хоронили царей первых династий. Мастаба — это обычная ступенчатая пирамида, по которой взбирались души царей 111 династии, с прямыми или чуть изломанными гранями, чей идеальный образ многократно был повторен царями IV, V и даже более поздних **династий Среднего царства**. Даже пирамида в форме **саркофага** (так называлась небольшая гробница из дерева, камня и других материалов, нередко украшенных росписью, скульптурой) выполнялась в том же стиле.



Древнейшая пятиступенчатая пирамида в Санкаре



Комплекс самых известных пирамид в Гизе

Цари **династии Нового царства** погребены в **Долине царей**, однако и здесь сохранился образ священной горы, ибо скальные гробницы прорубались у подножия огромной естественной горы, именовавшейся **Меритсегер**, так же звали богиню смерти, любящую молчание. В скальных гробницах хоронили и частных лиц, начиная со Среднего царства. **В эпоху Древнего царства** чиновничья знать стремилась построить гробницы поблизости от царской. Так в Гизе вырос город мертвых с длинными улицами, по сторонам которых располагались мастабы...

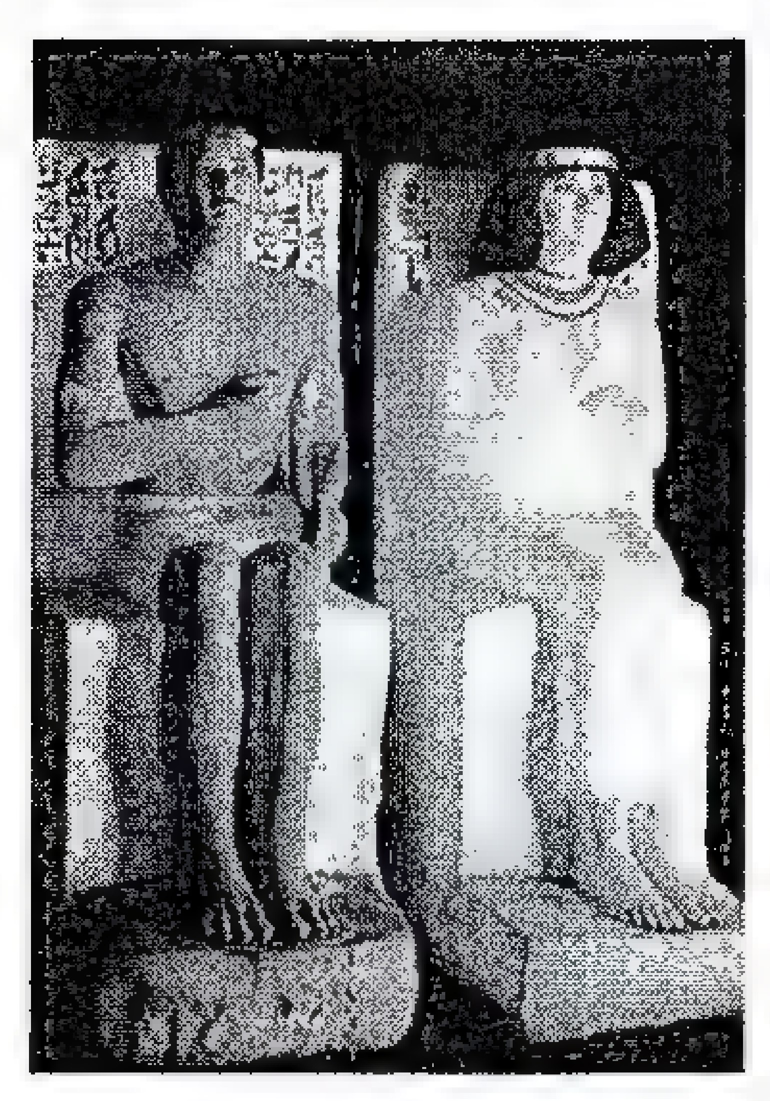
Образ древнеегипетской культуры, устремленной ввысь как пирамида, символизировал социальное устройство общества. Это как будто исключало понятие судьбы каждого отдельного человека. Точнее сказать, его судьба была уже предрешена в монолите единства, которое отражала культура. В строительстве храмов и царских гробниц принимали участие многие тысячи египтян. Этот процесс на протяжении всей

истории древнего Египта был непрерывным, за исключением, конечно, периодов социальных потрясений и войн. Во время возведения культовых комплексов и после завершения строительства к ним были приписаны целые армии рабочих различных профессий — от камнетесов, скульпторов, художников до пекарей, пивоваров и мясников. Обустройство быта требовало огромного количества чиновников различного уровня и, конечно, писцов. За время строительства заупокойных комплексов царей создавались целые города, население которых обеспечивало культовые строения, а местное жречество исправно несло поминальную службу.

Интересно, что **искусство Древнего Египта** символически отражало всю человеческую жизнь. Истоки существования можно было проследить от ворот храма-пирамиды на берегу Нила. Узкие ворота мощного портала изображали рождение человека. Дальше путь пролегал по закрытому жертвенному пути, стороны которого были украшены изображениями всех символов бытия — любви, страдания, ликования и счастья. Однако судьба неумолимо вела по все более суживающемуся пространству к последней келье. Здесь покоилось тело, превращенное в мумию. Оно-то и приковывало к себе «ка» умершего фараона. Искусство некоторых культур выражало идею покоя, статичности. Это совершенно не относится к египетской культуре. Ее основной символ — символ пути. Все произведения искусства оду-

шевлены этой устремленностью в нечто. Он сообщает языку форм Египта такую чистоту и простоту, которые люди других культур способны ощущать только как оцепенелость.

Египетский стиль абсолютно **архитектоиичен** (так называется художественное выражение закономерностей **строеиия**, соотношения нагрузки и опоры, присущих сооружению или произведению скульптуры). В других культурах зодчество не исключало, скажем, настенной живописи, бюстов. В Египте господство архитектуры остается незыблемым. Лишь порою, со временем рождались незначительные исключения. В залах храмов-пирамид IV династии (пирамиды Хефрена) можно видеть лишенные всякого украшения остроугольные колонны. В сооружениях V династии (пирамиды Сахура) появляется растительная колонна. Исполинские лотосы и пучки папирусов произрастают из прозрачной алебастровой почвы. Крыша украшена птицами и звездами. Священный путь от портала к гробнице, символ жизни, есть



Царевич Рахотеп
и Нефрет
(ок. 2600 до н. э.)

не что иное, как река. Эта река — Нил, который выражает образ движения, направленности. Точно так же, как текут воды, развертывает себя время жизни.

Египетскому стилю свойственно стремление выразить полноту красоты. Такая идея кажется просто недостижимой при других условиях. Скука была неизвестна египетской душе. Жить, и только жить, вкладывать в каждое мгновение как можно более глубокое содержание — вот что характерно для этого мира красоты с его символикой мумий, иероглифов и пирамид-гробниц. Характер египетского «этоса» (жизненного уклада) мы можем только чувствовать, выразить же в словах не в состоянии. Никто не пишет и не читает, все действуют и творят в образах. Глубокое безмолвие — таково первое впечатление — вводит в заблуждение относительно силы его жизненности. Здесь нет культуры высших способностей души.



Фараон Микерин с богиней любви Хатхор (ок. 2480 до н. э.)

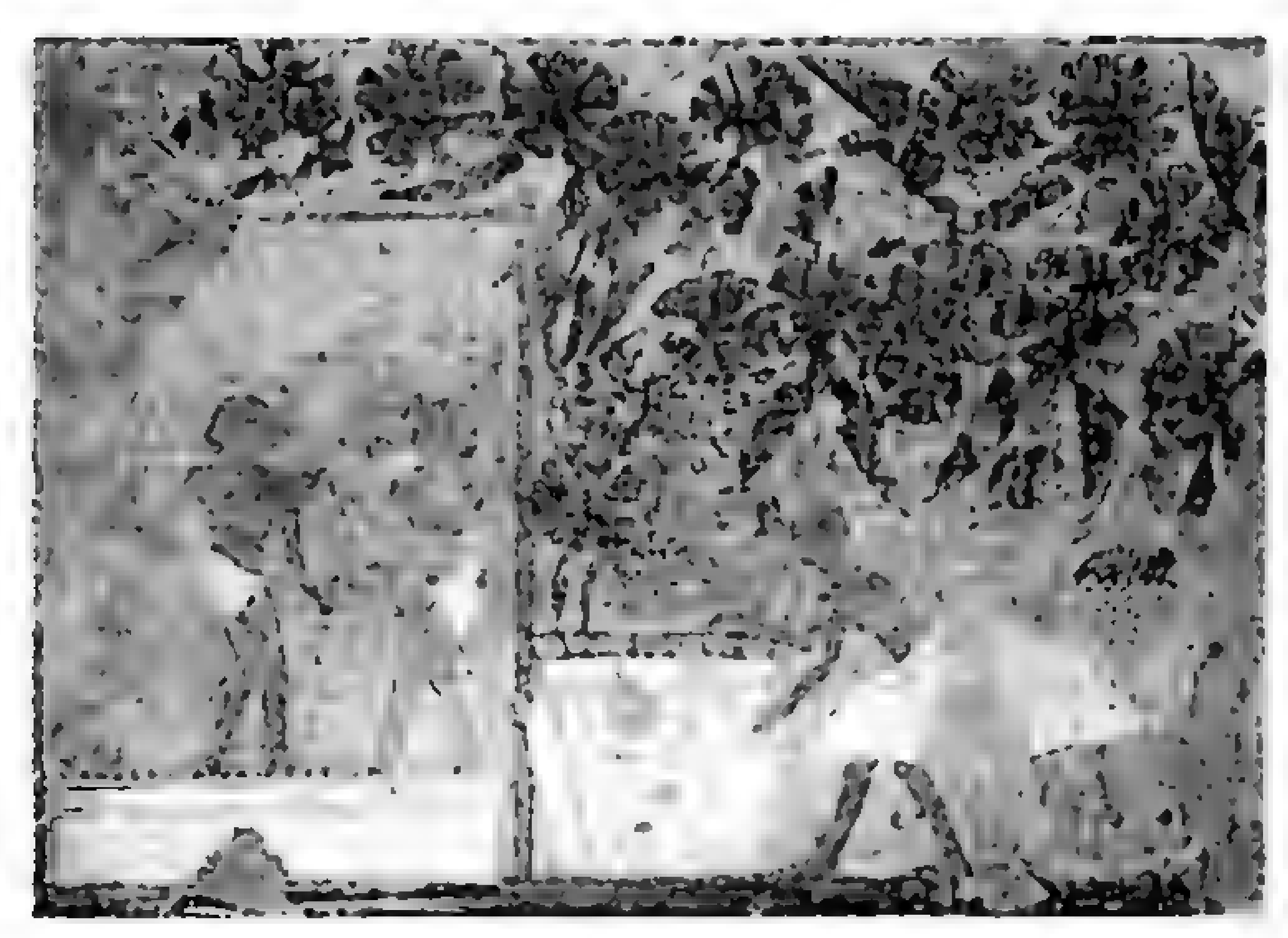
Египетский стиль есть выражение отважной души. Его строгость и значительность никогда не ощущались и не подчеркивались египтянами. Египтяне осмеливались на все, но они не хвастались. Египтянин любил твердый камень массивных построек, этот материал отвечал его склонности выбирать самую трудную задачу. Египет владел прекрасно разработанной математикой. Представления о прекрасном в этом удивительном мире раскрылись в гениальной архитектуре, в несравненной системе каналов, в удивительной астрономической практике.

Вот почему мы имеем возможность судить о том, как жили древние египтяне и какие представления о красоте они вынашивали. Об этом рассказывает древнегреческий историк **Геродот**:

«Теперь я хочу, — пишет он, — подробно рассказать об Египте, потому что в этой стране более диковинного и достопримечательного сравнительно со всеми другими странами. Поэтому я должен дать более точное ее описание. Подобно тому, как небо в Египте иное, чем гделибо в другом месте, и как река у них отличается иными природными свойствами, чем остальные реки, так нравы и обычаи египтян почти во всех отношениях противоположны нравам и обычаям остальных народов. Так, например, у них женщины ходят на рынок и торгуют, а мужчины сидят дома и ткут. Другие народы при тканье толкают уток кверху, а египтяне — вниз. Мужчины у них носят тяжести на голове, а женщины — на плечах.»

В других странах жрецы носят длинные волосы, а в Египте они стригутся. В знак траура у других народов ближайшие родственники по обычаю, стригут волосы на голове, египтяне же, если кто-нибудь умирает, напротив, отпускают волосы и бороду, тогда как обыкновенно стригутся. Другие народы живут отдельно от животных, а египтяне — под одной крышей с ними. Другие питаются пшеницей и ячменем, в Египте же считается величайшим позором употреблять в пищу эти злаки. Хлеб там выпекают из полбы...

Египтяне — самые богобоязненные люди из всех, и обычаи у них вот какие. Пьют они из бронзовых кубков и моют их ежедневно, при этом именно все, а не только некоторые. Они носят льняные одежды, всегда свежевысти-



Сбор и отжим винограда. Фреска (ок. 1230 до н. э.)

ранные; об этом они особенно заботятся. Половые части они обрезают ради чистоты, предпочитая опрятность красоте. Каждые три дня жрецы сбривают волосы на своем теле; чтобы при богослужении у них не появилось вшей или других паразитов.

На пиршествах людей богатых после угощения один человек обносит кругом деревянное изображение покойника, лежащего в гробу. Изображение представляет собой расписную фигуру величиной в один или два локтя с чертами покойника. Каждому сотрапезнику показывают эту фигуру со словами: «Смотри на него, пей и наслаждайся жизнью. После смерти ведь ты будешь таким!» Таковы обычаи египтян на пиршествах.

У египтян есть еще и другой обычай, сходный с эллинским, именно лакедемонским, вот какой. При встрече со старцами юноши уступают дорогу, отходя в сторону, но при их приближении встают со своих мест. Напротив, следующий египетский обычай не похож на обычай какого-нибудь эллинского племени: на улице вместо словесного приветствия они здороваются друг с другом, опуская руку до колена.

Затем у египтян есть еще обычай. Каждый месяц и день (года) посвящены у них какому-нибудь богу. Всякий может предугадать заранее какую судьбу, какой конец и характер будет иметь родившийся в тот или иной день. Плач по покойникам и погребение происходят вот как. Если в доме умирает мужчина, поль-

зующийся некоторым уважением, то все женское население дома обмазывает себе голову или лицо грязью. Затем, оставив покойника в доме, сами женщины обегают город и, высоко подпоясавшись и показывая обнаженные груди, бьют себя в грудь. С другой стороны, и мужчины бьют себя в грудь, также высоко подпоясанные. После этого тело уносят для бальзамирования.

Об египетском идеале красоты, о чувстве прекрасного рассказывают египетские древние **мистерии** (тайные религиозные обряды). «В храме Изиды на горе Вати-эль-Хав только что отошла первая часть великого тайнодействия, на которую допускались верующие малого посвящения... Сегодня был седьмой день египетского месяца Фаменота, посвященный мистериям Озириса и Изиды. С вечера торжественная процессия трижды отходила вокруг храма со светильниками, пальмовыми листами и амфорами, с таинственными силами богов и со священными изображениями Фаллуса».

Эти строчки из рассказа А.И. Куприна «Суламифь». Образ живительной природы был непременным компонентом мистических культов начала времен. Поклонение ей проявлялось в разнообразных формах, иногда аскетических (**аскетизм** — учение и практика, позволяющие достичь нравственного совершенства путем подавления чувственных влечений), иногда бурных, оргиастических (связанных с оргией, разнузданным пиршеством).

О том, каким был Эрос в древних цивилизациях, мы можем судить по уникальным памятникам культуры — мистериям (духовные драмы, которые рассказывали о важнейших событиях прошлого древнего мира), сугубо секретным обрядам с участием лишь посвященных. Только в средние века они превратились в театрализованные представления, доступные зрителям. Вот одна из мистерий. Сет (злой бог) решил погубить собственного брата, божественного Осириса (древнеегипетский бог плодородия и повелитель загробной жизни). Пригласил его на пиршество. Там с помощью лукавых слов заставил лечь в роскошный гроб. Затем захлопнул крышку. Так свершилось задуманное преступление. Гроб с телом великого бога оказался в Ниле.

Жена Осириса только что родила сына и ничего не знала о судьбе супруга. В тоске и рыданиях она отправилась на поиски. Рыбы рассказали ей историю о гробе, который волнами отнесло в море и прибило к Библосу. Там выросло громадное дерево и скрыло в своем стволе труп бога и его плавучий дом. Царь той страны даже не догадывался, что в мощной колонне, ко-



Бог Сет убивает змея Апофиса (424–404 до н. э.)

торую он приказал сделать из дерева, покоится сам бог Осирис — великий податель жизни.

Изида отправляется в Библос. Тяжелая каменистая дорога, жажда и зной подрывают ее силы. Однако ей удается освободить гроб из середины дерева. Она уносит его и прячет в городскую стену. Но Сет опять тайно похищает тело Озириса, разрезает его на четырнадцать частей и рассеивает по дорогам и селениям Египта. И все равно верная супруга не прекращает странствий и поисков.

В Древнем Египте оргии выражали идею служения богине Изиде. Скопец (кастрат) во время мистерии подвергал себя кастрации. Действие как раз и воспроизводило тайный смысл происходящего. Тот, кто хотел служить Изиде, сам лишал себя мужского достоинства. Все десять жрецов в белых одеждах, испещренных красными пятнами, выходили на середину алтаря. Двое других, одетых в женское платье, изображали Нефтис и Изиду, оплакивающих Озириса... Мистерия также рассказывала об обряде жертвенности. Вернейшие поклонники Изиды соглашались на оскопление, ибо эта кровная жертва напоминала о расчлененном трупе бога.

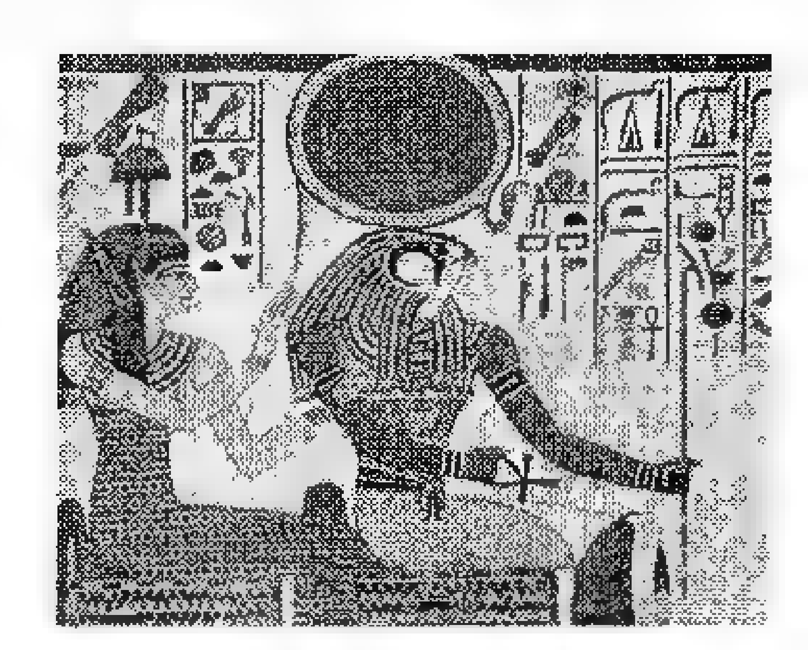
Многие ученые, психологи, культурологи пытались распознать ускользающий смысл древних мистерий. Какие реальные события человеческой истории нашли отражение в культовых действиях? Отчего они вновь и вновь разыгрывались на протяжении веков?

Почему священная жертва отрекалась от страсти во имя божественного плодородия? Наконец, какие стороны человеческой природы проявлялись в культовых действиях?

Разгадать смысл священных историй — значит, проникнуть в тайну человеческой природы. Раскрыть тайну любви — по существу, распознать феномен человека с его идеалом прекрасного. В человеческой любви и коренится та поэтическая сила, которая создала миф.

Древние мистики утверждали, что любовь духа первична по отношению к любви тела. Именно **романтическая любовь** открывалась в мистериях во все времена. Это единственный путь к Богу, к вечной жизни, к нетленной красоте. Плотская любовь оказывается великой и святой, когда она сопровождается идеальными, романтическими переживаниями.

Какие чувства испытывал человек после и благодаря мистерии? Возвращаясь к обыденной жизни, он не мог забыть о своих глубинных переживаниях. Человек испытывал необыкновенное потрясение, завораживающее все его существо. В сравнении с этим очарованием рутинная жизнь казалась пресной и малопривлекательной. Однако наступал и третий



Гарахте и Хатхор.
Раскрашенный рельеф
(ок. 1250 до н. э.)

акт этой истории — возвращение в мир обновленного бога. Оно сопровождалось всеобщим примирением и ликованием. Эрос просветлял душу, пробуждал совесть. «Не позволяйте себе превратить этот ужас в повседневность. Оказавшись действующим лицом этой драмы, опомнитесь, прокляните разрушительные страсти» — таков урок древних мистерий...

Какую же психологическую функцию выполняли древние мистерии? Каждый человек ощущал в себе действие разрушительных сил. Следовало как-то избавиться от них. Но как? И вот, разыгрывая древнюю историю, люди заново переживали страшные эпизоды человеческой истории. Это позволяло им расстаться с предельным напряжением души, а кроме того — испытать душевное очищение, почувствовать примирение с жизнью, с ее мрачными сторонами, драмами и трагедиями. О большом общественном значении музыки в Египте говорят многочисленные барельефы с изображением певцов и музыкантов, начиная с Древнего Царства, III-е тысячелетие до н.э. Музыка сопровождала трудовые процессы, массовые празднества, религиозные обряды, а также действа, связанные с культом богов Осириса, Изиды и Тота. Она звучала на торжественных шествиях и во время дворцовых развлечений. С глубокой древности существовало в Египте искусство **хейрономии**, сочетавшее дирижирование хором и «воздушное» нотное письмо (по древнеегипетски — «петь», буквально —

производить рукой музыку). Среди изображений часто встречаются ансамбли арфистов. В период Нового царства (XVI — XI вв. до н.э.) при дворе фараона наряду с местной капеллой вводится сирийская капелла. Развивается военная музыка. В эллинистический период в Александрии, одном из крупнейших культурных центров древности, был сооружен первый орган (**гидравлос** — водяной орган, III в. до н.э.).



Бог земли и смерти Сокар (рисунок на папирусе в Книге мертвых)

Холоден мрачный загадочный мир древнеегипетской красоты. Мы знаем имена богов, но не имеем представления о том, как они выглядели. Мир, полный загадок и уходящих вдаль пространственных линий.

ЯЗЫК ДРЕВНЕЕГИПЕТСКОЙ КУЛЬТУРЫ

«Этот спектакль начался в III тысячелетии до н.э. и завершился в канун христианской эпохи, — пишет Татьяна Шеркова в статье

«Выхождение в день», — его постановщиками были древнеегипетские боги, а их великие замыслы осуществляли обитатели долины и дельты Нила. Не существует единого сценария этой пьесы. Он развеян временем по различным памятникам письменности, получившим условные названия: «Тексты пирамид», «Тексты саркофагов», «Книга мертвых», — их сохранилось много, хотя время оставило свой разрушительный след, вымарав большие части текстов. Но дело не только в этом. Язык древнеегипетской культуры, полный иносказательности, мифопоэтической образности и символов, не имеет равноценных переводов на языки современных культур. Множество прекрасных интерпретаций древнеегипетской культуры создано со времени ее ухода в вечность, и в каждой из них отразился портрет эпохи их написания и конкретного автора, предпринимавшего иногда очень удачную попытку живописать культуру древнего Египта как бы изнутри».

Древний Египет — это образ юной, наполненной чистой радостью начинающейся жизни, упивающейся ею, светлой неомраченной зрелищем гибнущих культур, ведающей и чтящей строгий порядок, знающей один мотив дороги и одну цель — путь к гробу, совершаемый бесстрастно, повинуясь предначертанности, судьбе. Но, может быть, путь к гробу — лишь пролог к главному содержанию культуры? Ведь гроб — это дорога в вечность,

и о ней написана драма древнеегипетской культуры, названная «Выхождение в день».

Во всех известных космогонических мифах начальным актом творения космоса, мироздания, собственно бытия является создание тверди, первохолма, поднявшегося над водами первобытного океана Нуна. Этот образ был рожден самой природой, — ежегодные разливы Нила оставляли на поверхности долины и даже нижней пустыни возвышенные участки земли, на которых еще первобытное население Египта основало поселения, святилища и некрополи.

Этот первобытный холм-космос персонифицировался с образами богов-творцов: **Атума** гелиопольской космогонии, **Птаха-Татена** Мемфиса и **Амона** Фиванского. Они олицетворяли целостность, полноту, единство, замкнутый космос, который состоит из частей — других первоматерий, символизированных божествами. Свет — неотъемлемое качество космоса, поэтому в гелиопольской, видимо, наиболее древней версии о сотворении мира бог Атум слился с солнечным богом Ра и величался **Атум-Ра**. Это, однако, не мешало египтянам относиться к нему как к двум разным богам. В контексте полярных представлений солнце в течение дня, проплывая на своей небесной лодке, старело: на восточном горизонте солнечное божество именовалось **Хепри**, в зените — это был Ра, на западном горизонте оно превращалось в Атума. Ночью бог Ра плыл во

тьме подземного Нила, сражаясь со своим извечным врагом змеем Апопом, поднимаясь через расщелину, соединяющую Нижний мир, Средний мир и Верхний мир.

В одном из мифов о боге Ра сохранились смутные воспоминания о том, что человеческий род — египтяне — чуть не был уничтожен. Этот бог, собственно говоря, и создал людей, именно людей, — древнеегипетская мифология не знает первочеловека. По одной версии люди вышли из тела Ра, по другой — из его слез. Однажды люди задумали недоброе против своего старого царя, поэтому он призвал к себе любимую дочь **Око Ра** и велел наказать всех людей. После того, как богиня в образе огнедышащей змеи истребила огромное количество людей, Ра, испугавшись за жизнь человеческого рода, приказал ей остановиться.

Напоенная вином цвета крови, она утихомирилась, и оставшимся на земле людям была сохранена жизнь. В основе событий этого мифа — представления о разрушительной для египтян силе засушливых периодов, с которыми весьма часто им приходилось сталкиваться. Египтяне имели обыкновение отмечать возвращение богини Ока Ра. Все население Египта отправлялось на берег Нила, канала или другого водоема и проводило там весь день. Это был праздник. Кстати, обычай обводить глаза краской также пришел из древности. Правда, в те времена использовалась зеле-

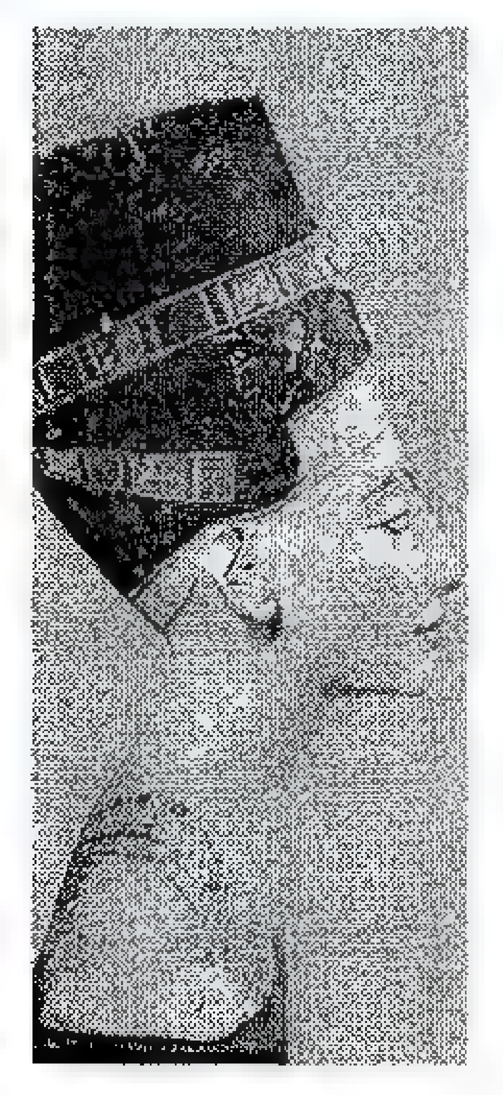
ная краска — малахит, символизировавшая воскресение, новое рождение. Эти представления были персонифицированы образом богини **Уаджет** (зеленая) — **Оком Хора**.

* * *

Пройдут тысячелетия, но никогда мировая культура не создаст больше таких загадочных образов прекрасного, как это случилось в Древнем Египте. По распоряжению царя создавались горы из камня и обожженной глины: фактически весь ландшафт был изменен. Красота предстала как мир упорядоченности, стройности. В точных границах и геометрических формах отразился космический порядок. Но в то же время и несгибаемая воля человека. Сложилось парадоксальное сочетание реального и фантастического. Образ неподвижности выразил в своей глубине могучую устремленность. Тягуче время, но также оно воспринимается как ясный символ движения. Внутри культуры скрыта мощная динамика, но какая-то неведомая сила остановила ее, придав цивилизации оттенок стылости, медлительности. Кстати,



Хотшепсут



Нефертити в профиль

Нефертити вряд ли воспринималась бы как красавица в иной культуре. В ней нет пышнотелости, которая ценилась в эпоху **Возрождения**. Нет в ней античной гармонии человеческих черт, своеобразного эталона красоты, открытой древнегреческими скульпторами. Но в ней, в Нефертити, есть ощущение детскости, таинственности и в то же время грозной силы. Это и есть своеобразный символ красоты, как он обозначился в Древнем Египте.

В ЧЕМ ЧАРЫ АФРОДИТЫ?



Перед нами сосуд — «краснофигурный» кратер. **Кратер** — сосуд, употреблявшийся древними греками для смешивания вина с водой. Стремление к более правдивому и полному отображению окружающего мира вызвало в эпоху классического греческого искусства появление так называемого **краснофигурного стиля.** На черном фоне изображались светлые фигуры, что открывало перед художником значительно большие возможности для убедительной передачи человеческого тела, черт лица, складок одежды. Краснофигурный стиль относится к времени наивысшего расцвета греческой культуры. Обращает на себя внимание красота самой формы кратера. Он напоминает бутон распускающегося цветка. Роспись сосуда гармонирует с его спокойным и плавным контуром.



Аттический кратер. *Дионис и Ариадна с группой сатиров* (ок. 410 до н. э.)

Одним словом — перед вами самый настоящий шедевр, созданный неизвестным мастером. А ведь это обычная бытовая утварь, с которой ежедневно имели дело эллинки и, естественно, разбивали ее, немало не задумываясь над ее

эстетическими достоинствами. А теперь мы, далекие потомки, бережно храним эти бесценные черепки, тщательно и скрупулезно собираем их в целое и восхищаемся гармонией, уже не доступной нам, но навечно ставшей идеалом и мерой прекрасного.

Античная Греция всегда привлекала внимание людей искусства. Ведь она стала колыбелью европейской культуры. Здесь родились наука, философия, театр. Но главное — **культ человеческой красоты.** Именно здесь в античной Греции родилась увлекательная идея. Безмерно красив космос, упоительна его музыка. Заманчивы и преисполнены тайны образы богов. Но человек заслуживает особого внимания, поскольку через него можно понять и красоту природы и загадочность богов. Попробуем и мы постичь прекрасное в человеке с помощью двух древнегреческих богов — Аполлона и Диониса.

АПОЛЛОН — ГЕНИЙ СОВЕРШЕНСТВА

Аполлон — бог совершенства. Сын Зевса и Латоны Аполлон — бог Света и Солнца, покровитель искусств и непревзойденный арфист, бог гармонии и меры, возвещающий истину и грядущее. Околдованный чарами солнечного бога, человек видит в жизни радость, гармонию, красоту, не чувствует окружающих бездн и ужасов. Страдание человека Аполлон

побеждает светозарным прославлением вечности явления.

Но что такое **совершенство**? Это полнота всех достоинств, согласованность всего многообразного. Только красота способна внести соразмерность в стихию хаоса. При этом важно соблюсти меру и налаженность. В мире царит разнобой, разноголосица. Но прекрасное не сродни этому беспорядку. За разрозненным, разбросанным может открыться величие замысла, в котором царит универсальная связь.

Аполлон — гений величавой гармонии. На арене длящейся вечности он из безграничного хаоса жизни стремится выявить частицы прекрасного. В этой гармонии многообразных форм есть только стройность, порядок, стремление к устойчивости и величавому покою, торжествующему и непрерывающемуся, невзирая на все изменения и смерть.

В аполлоническом начале есть только свет, яркий, блистающий, непрерывно создающий красоту, не знающий пределов своей фантазии. Но мир этого гения чужд трепету жизни, он гнетет человека от-



Аполлон Бельведерский

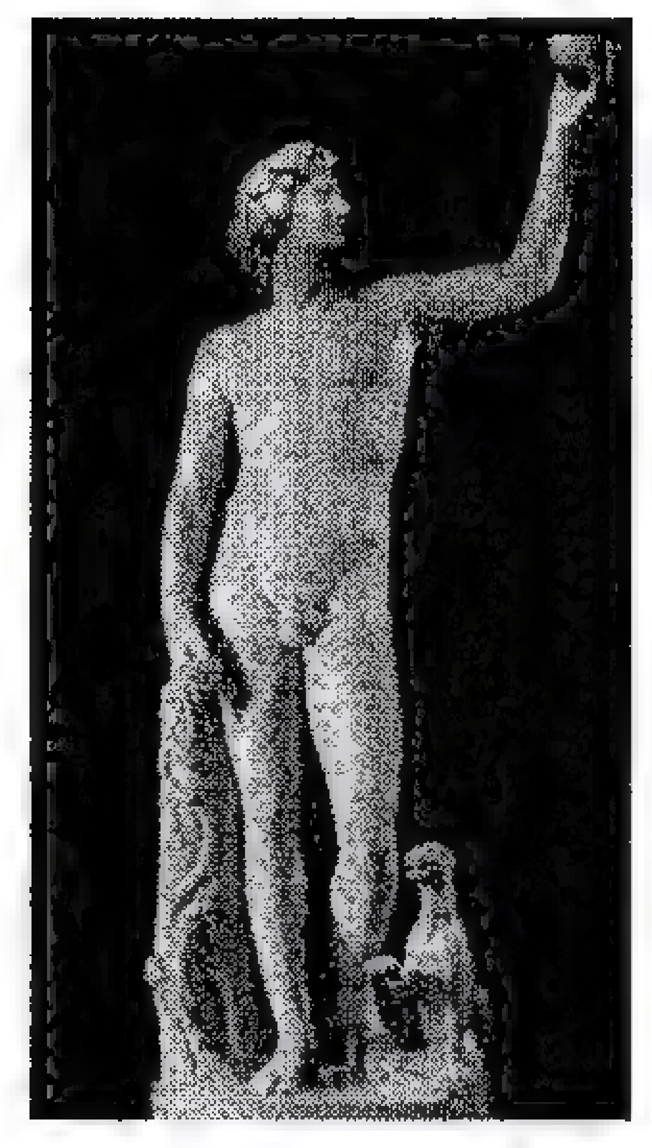
сутствием тепла и сострадания, своим бездушным спокойствием, безразлично взирающим на скорби и восторги всякого существа. Великий закон, царящий здесь, не знает милости, не знает чуда, не знает сказки, ибо здесь гармония красоты считает себя всем. И эта красота влечет человека, исполняет его дух великим томлением, и все доносящиеся до него отзвуки мира, бога лиры и солнца он претворяет в многообразные виды искусства форм и слова.

ДИОНИС — БОГ ТОРЖЕСТВУЮЩЕГО БЕЗУМИЯ

Но среди античных богов есть другой, который выступает как антипод Аполлону. Его зовут **Дионис**. Он — сын Зевса и фиванки Семелы — божество буйных сил природы, бог экстаза, опьянения и вина, бог Луны и темного времени суток и года. Они постоянно соседствуют. И даже знаменитый Дельфийский оракул, посвященный Аполлону Дельфийскому, на время зимы отдавал себя во власть Дионису: зимние службы здесь совершались в честь этого божества.

Дионис тоже красив, но его красота иная. В ней нет соразмерности пропорций, тонких и одухотворенных черт лица. Дионис выглядит нелепо, но его вид одухотворен страстью, неистовством. Дионис — бог страдающий, вечно терзаемый и вечно воскресающий. Он символи-

зирует «истинную» сущность жизни. Жизнь есть проявление божества страдающего. Создавая миры, божество освобождается от гнета, от конфликта теснящихся в нем контрастов. Взор, однажды проиикший в сокровеиную «истину» жизни, уже не в состоянии тешиться блеском и радостью реального мира. Он теперь видит ужасы и скорби жизни, видит мир раздробленным, растерзанным. Смысл жизни теряется. Однажды царю Мидасу, после больших усилий, удалось поймать в лесу мудрого Селена, спутника Диониса. Царь спросил его, в чем высшее счастье человека. Демон упорно отмалчивался, наконец, дико расхохотался и ответил:



Дионис.
С греч. оригинала III в. до н. э.

— Злополучный, однодневный род, дети случая и нужды! Зачем заставляешь ты меня сказать то, чего самое лучшее для тебя не слышать? Высшее счастье тебе совершенно недоступно: не родиться, не быть вовсе, быть ничем. Второе же, что тебе остается — скоро умереть.

Вот — безотрадная истина, подготовляющая человека к восприятию таинственной высшей истины бога-страдальца.

Дионис касается души человеческой, замершей в чудовищном ужасе перед раскрывшейся бездной. И душа преображается. В священном оргийном безумии человек «исходит из себя», впадает в исступление, в экстаз. Дионис не знает и не хочет знать никаких законов, ибо он бежит от внешней красоты и гармонии форм, сливается с потоком жизни и утоляет жажду прекрасного в первородном источнике жизни.

Мир Диониса — это мир дивной и грозной сказки. Он влечет к себе человека, наполняет его дух великим томлением, приобщает к внутренней красоте.

Радостная, «синяя» эллинская осень. Виноград собран и выжат. Толпы мужчин в веселом возбуждении движутся с песнями к жертвеннику бога. Впереди несут амфору вина, увитую зеленью, за ней тащат жертвенного козла, несут корзину с фигами. Шествие замыкает фаллос — изображение напряженного мужского члена, символ изобилия и плодородия. Плоды и вино возлагают на алтарь, закалывают козла, и начинается веселое празднество. Свистят флейты, пищат свирели, повсюду звучат игривые песенки; заво-



Дионисские мистерии
(ок. 50 до н. э.)

дят хороводы, парни кружат в непристойных танцах. Подвыпившие музыканты сидят на телегах, задирают острыми шуточками прохожих, зло высмеивают их, прохожие отвечают тем же. Слышатся хохот, топот и уханье пляски, визги девушек. Появляются ряженые в козлиных шкурах и масках, их лица вымазаны винными дрожжами. Наступает ночь, и еще жарче разгорается веселье, и творится под покровом ночи много такого, чего не должен видеть день. Буйным вихрем носится пьяная, самозабвенная радость, втягивает в себя души и высоко поднимает их над обыденной жизнью, над трудами и заботами скучных будней.

Дионисийская культура должна была найти собственное символическое выражение. Ей необходим был новый мир символов, телесная символика во всей ее полноте. Не только символика уст, лица, слова, но и совершенный, ритмизирующий все члены плясовой жест. Здесь внезапно и порывисто рождались другие символические силы, силы музыки, в ритмике, динамике и гармонии.

Наступает темная, бурная декабрьская ночь — самая долгая ночь в году. По вершинам и отрогам гор мечутся отсветы факелов, слышны пронзительные, наводящие ужас женские вопли, безумный смех и безумные стоны. Исступленно звучат призывные клики: «эвой! эвой! Бромий!». Женщины пляшут и кружатся, волосы их бьются по ветру, одежды растерзаны. Как серны переносятся они через пропа-

сти и скачут с обрывов, не разбиваясь; бьются в конвульсиях; тела их принимают самые невероятные позы, как будто все законы тяжести вдруг исчезли. Женщины хватают жертвенных животных, голыми руками разрывают их живьем на части и поедают сырое, дымящееся мясо. Если кто посторонний случайно попадается им на пути — горе ему! С грозно-восторженным воем бросятся на него женщины, схватят его за голову, за руки, за ноги и разорвут на части и даже не услышат воплей его. И как ни силен человек, защититься он не сможет.

Человек всецело поглощен безграничностью экстаза. Все преграды, отделяющие его от окружающего, бесследно исчезают, и даже таящиеся воспоминания о них становятся нелепыми.

Весна — та пора, когда всюду благоухают фиалки, и алые маки, как живые огни, шевелятся и вспыхивают под ярким солнцем. Тысячи, десятки тысяч людей теснятся на полукруглых помостах, ступенями спускающимися со склона афинского Акрополя. Внизу на возвышении сцены и на круглой площадке оркестры, идет представление трагедии.

КАТАРСИС

Зачем человеку **зрелище**? Откуда у него удивительная потребность в искусстве, выражающем красоту? Вопросы эти вроде бы отвле-

ченные. А они мучили древнегреческого философа **Платона** (427-347 до н.э.) Мы же, миновавшие очередное тысячелетие, ничего конкретного античному философу сообщить не можем. Он недоумевал: зачем человек идет в театр, в упоении наблюдает героическое деяние? Не логичнее ли самому совершить подвиг? Так нет. Не решаясь на реальный поступок, человек отправляется непосредственно к подмосткам и там упивается геройством, которое автор приписал выдуманному персонажу. Не странность ли? Не в театр ходи, а на городскую площадь, где страждущие и обездоленные...



Платон

Между прочим разумному и хорошо продуманному доводу Платона так никто и не внял. Театров понастроили, героев навыдумывали — Эдип, Медея, Электра, Антигона! Тут со своей судьбой не все понятно, поди вникай в чужой жребий.. Об этой способности человека погружаться в мир грез, мы еще поговорим... А пока — еще одно слово, которое пришло к нам из античности. **Катарсис** — целебный психологический взрыв, очищение души. Первоначально это был термин античной культуры, выражавший глубину воздействия искусства на челове-

ка. В древнегреческом словоупотреблении: освобождение души от «скверны», тела — от вредных веществ. **Пифагорейцы**, последователи древнегреческого философа и математика Пифагора (ок. 570 — ок. 498 до н.э.), полагали, что душа страдает от вредных примесей, от пагубных страстей. К таковым они относили гнев, вожделение, властолюбие, фанатизм, страх, ревность. Очистить душу от этих аффектов способна, по мнению пифагорейцев, специально подобранная музыка. Пифагор, согласно легенде, исцелял мелодиями не только душевные, но и телесные недуги.

В отличие от Пифагора Платон не рассчитывал на помощь искусства в исцелении души, но полагал, что можно очистить душу от чувственных вожделений, от всего телесного, от того, что может исказить красоту идеи. Он утверждал, что идеи пребывают в природе как бы в виде образцов. Вещи же сходны с ними и представляют собой их подобия. Скажем, раньше, чем на Земле появились скала или море, существовали уже некие образы этих природных объектов...



Аристотель

Катарсис — важнейший момент развития действия в античной трагедии. У древнегреческого философа **Аристотеля** (384—322 до н.э.) находим эстетическое определение катарсиса. В «Политике» он писал, что под влиянием музыки и песнопений психика человека начинает преображаться. В ней рождаются сильные чувства — жалость, страх, энтузиазм, сочувствие. Так слушатели получают некое очищение и облегчение, связанное с красотой.

Но в древнегреческой культуре (как мы помним и в древнеегипетской) существовали так называемые **мистерии**. Этот жанр, который никогда больше не повторился в европейской культуре, имел одну особенность. В мистериях не было зрителей. Все были участниками действия. Все рвали на куски тело бога, впадали в исступление. Но каков психологический смысл всего происходящего? Зачем нужно вовлекать массу людей в богомерзкое действие и превращать это в своеобразный праздник? Древние мистерии тоже рассчитаны на эффект катарсиса.

АНТИЧНЫЙ ЭПОС

У истоков греческой, а, следовательно, и европейской литературы стоял **Гомер**. «Илиада» и «Одиссея» — древнейшие памятники греческой литературы. Содержание их охватывает одну часть великого троянского цикла



Гомер

сказаний. «Илиада» повествует о гневе Ахилла и о возникших в связи с этим последствиях (гибель героев). Причем в поэме показан лишь фрагмент (49 дней) десятилетней войны греков за Трою. «Одиссея» воспевает возвращение героя на родину после десяти лет странствий.

Работы Гомера отличает удивительная картинность, которая создается с помощью богатого арсенала языка.

Гибок язык человека; речей для него изобильно
Всяких, поле для слов и туда и сюда беспредельно.

Античный эпос также одухотворен определенным идеалом красоты. Мир прекрасного раскрывается в историческом повествовании, в воссоздании человеческой судьбы, ее превратностей и загадок. Простой рассказ о судьбе героя рождает ощущение величия жизни и ее поучительности для других людей.

ТРАГЕДИЯ — ОСОБЫЙ ЖАНР

В основе **трагедии** лежит напряженный, непримиримый конфликт, оканчивающийся часто гибелью героя. Герой трагедии оказывается перед превосходящими его силы препятствия-

ми. Античные драматурги видели в трагедии «прообраз мира» с его нескончаемой борьбой страстей и идей. Отсюда проистекала трактовка рока как безличной силы, господствующей в природе и обществе, над людьми и богами.

Однако трагедия — это не просто описание печальных происшествий и страшных убийств. Герои трагедии ищут оправдания своим поступкам. Они находятся в ситуации, когда выхода нет, когда приходится до конца осмысливать свою судьбу, свой выбор, когда любое решение оказывается катастрофическим. И герой побеждает ситуацию. Чаще всего ценою собственной гибели. Но вот что странно. Герой античной трагедии погибал, а зрители, вытирая проступившие слезы жалости, расходились с просветленной душой и сердцем, готовые к самым тяжелым испытаниям. Так греки открыли великую тайну драматического действа, сохраняемую всеми театрами мира всех эпох и кинематографом в XXI веке.

Но как соотносится трагедия и красота? Что общего между ними? **Античная трагедия** открыла прекрасное там, где оно менее всего угадывалось, а именно в сфере человеческих страстей. В самом деле, первобытные художники стремились отразить в наскальных рисунках непревзойденную красоту природы. Египетские скульпторы пытались запечатлеть в камне горизонты жизни и смерти. И только античным авторам открылся мир благородных побуждений человека, которые тоже обладают

достоинством красоты. Но если природа ласкает глаз, то борение человеческих страстей выражает смятение, отвагу, подвижничество, отречение, страдание. Человеческая душа, захваченная драматизмом жизни, оказывается не менее величавой и прекрасной, нежели деревенская **пастораль.**

Блещет весеннее солнце, ярко зеленеют долины меж темно-серых шиферных гор, вырисовываются радостные дали в чудесных мягко-синих контурах, каких нигде нет, кроме Греции. А здесь, на священной площадке сцены, происходит мрачное, кровавое действо. Могучие герои и полубоги, изнемогая в неравной борьбе, корчатся под сокрушающими ударами сумрачной судьбы. А хор смотрит и исходит в жалобных стенаниях. Он поет, что жизнь ужасна и мрачна, что страшны нависшие над человеком неведомые силы, что счастье призрачно и подобно сну, что лучше всего для смертного не жить.



Аттический кратер мастера Ниобидов. *Геракл среди героев* (ок. 460 до н. э.)

Заливаются исступленно флейты,

ритмически мелькают в воздухе поднятые руки, изгибаются в плавной пляске тела, гремят песни хора — то бешено веселые, то полные отчаяния и ужаса. И странное опьянение овладевает восприимчивой толпой зрителей. И уже не страшны страдания и муки, и уже не нужна победа трагического героя; все человеческие оценки, ощущения и чувства спутались в душе. «Страдание, — как пишет Ницше, — пробуждает веселье, а восторг вырывает из груди мучительный стон». Душа переполнена ощущением огромной силы, бьющей через край, которой ничего не страшно, которая все ужасы и скорби жизни способна претворить в пьяную, самозабвенную радость.

Это театральное представление — не просто зрелище, как в современном театре. Это священнодействие в честь все того же **Диониса**. В центре оркестра стоит его жертвенник, почетнейшее кресло в первом ряду занято его жрецом, и сам театр есть «святилище Диониса». Недаром называли Диониса «многообразным» и «многоликим».



Дионис.
С греч. оригинала
IV в. до н. э.

Дионис был первым актером на земле, а круг, в котором он стоял, — первой сценой. Средневековье позже повторило грозные мистерии и веселые карнавалы с масками-пересмешниками, которые их сопровождали. Рождение, смерть, второе рождение и великая беспрерывность бытия лежали в основе действ, разыгранных по библейским сюжетам. Средние века покинули Европу, унося с собой всенародные праздники, и театр отпочковался от этих праздников и унес с собой понимание трагедии и комедии. Театр ушел в иную область и зажил серьезной жизнью, обзавелся домом и буднями. Но тень мистерий и карнавалов сбежала в народ и долго еще бродила по городам и селам, пробуждая в душах ощущение Великого Праздника, объединяющее людей в единое братство. Потом и та тень потерялась в суете и сутолоке хлопотливых столетий.



Ваза с изображением Ахилла и Аякса

Античная трагедия выдвинула выдающиеся имена. **Софокл** — один из трех великих античных трагиков. В своих драмах он использовал мифологию. Сю-

жет для «Аякса» (самоубийство героя, на которого Афина наслала безумие, в результате чего он в припадке вместо своих врагов убил стадо скота) взят из легенд троянского цикла. Эти же легенды использованы в качестве сюжета для «Филоктета» (героя этой драмы греки во время плавания в Трою высаживают на необитаемый остров). В «Трахинянках» рассказывается о смерти Геракла, который надел плащ, вымоченный в отравленной крови Несса.

Трагедии «Эдип-царь» и «Эдип в Коломне» повествуют о судьбе и трагическом конце царя Фив. В «Антигоне» дочь Эдипа, вопреки запрету царя Креонта, хоронит своего погибшего брата Полиника. Убийство Клитемнестры ее сыном Орестом составляет содержание трагедии «Электра».

Искусство Софокла высоко ценилось его согражданами: 24 раза он становился победителем состязаний драматургов. Софокл впервые развил эпическую трагедию греческой философии, поступки героев он мотивировал психологически их характером. Незнание бо-



Софокл. Мраморная статуя (кон. IV в. до н. э.)

жественной правды часто ведет героев к страданиям и смерти. Нравственный долг заставляет героев действовать вопреки человеческим запретам (Антигона), что свидетельствует о гуманизме поэта, для которого важно не только выявить вину и ошибки людей, но и показать трагическое стечение обстоятельств, обусловленных роком (Эдип субъективно невиновен, однако объективно — преступник).

Глубоко любя свою родину, Софокл воспевал Афины и их политическое устройство. Еще в античности он считался классиком, его пьесы изучались в школах, в театрах он считался образцом. Начиная с XVI в. произведения Софокла, особенно «Антигона», «Электра» и «Эдип-царь» многократно ставились в театрах. Были и музыкальные переработки драм Софокла.



Еврипид (копия с греч. оригинала)

Древнегреческий драматург **Еврипид** (485–406 до н.э.) известен как автор многочисленных драм и трагедий. Им поставлены 22 тетралогии, причем он четырежды был признан победителем. Еврипид, наиболее трагический поэт, на материале древних мифов создал драмы, в которых отразил духовные и социальные проблемы эпохи кризисов. Осовременивание легенд,

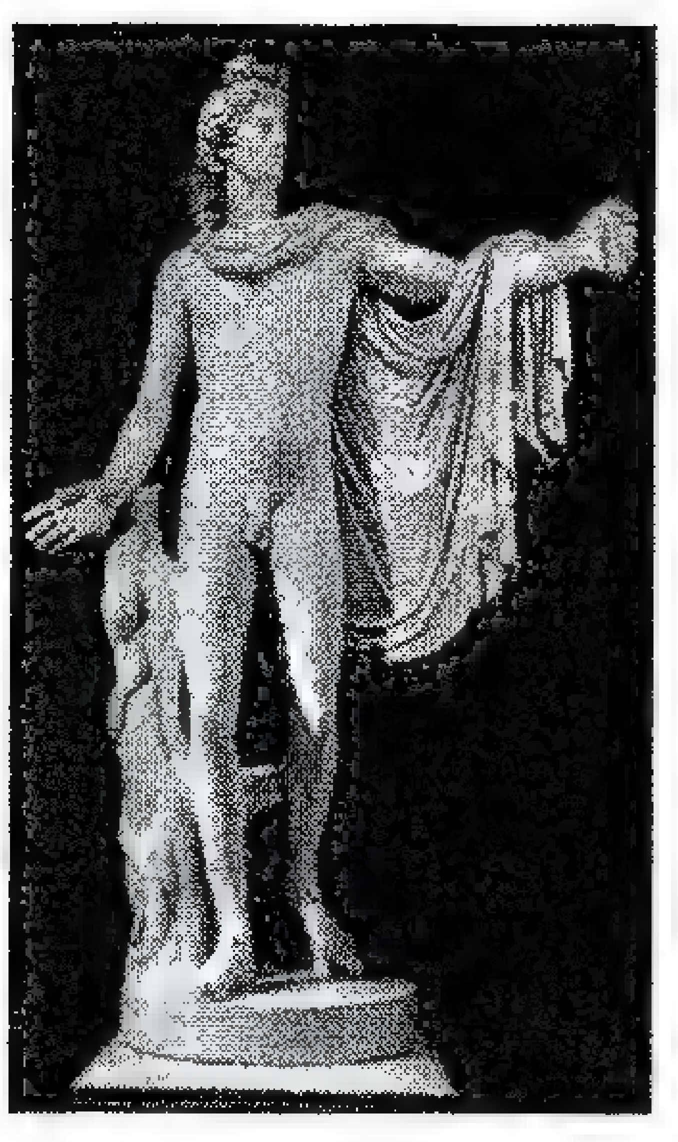
спорность воплощения им некоторых образов богов, склонность ставить под сомнение общепринятые обычаи часто мешали современникам Еврипида в полной мере осознать его величие.

Творческий метод Еврипида имел множество последователей: новая **аттическая комедия** восприняла его произведения в качестве образца (мотивы узнавания, интриги). **Римская драма** (особенно произведения римского писателя и философа **Сенеки**) без Еврипида просто немыслима. Сильное влияние его творчества испытала на себе западноевропейская драма, начиная с Возрождения (частично благодаря Сенеке), и драматургия XX века, в том числе французский писатель и философ Жан-Поль Сартр (1905–1980).

Эсхил (525–456 до н.э.) — первый ставший известным трагик в мировой литературе и старший из классических греческих трагиков. Из 90 трагедий Эсхила до нас дошло 79 полных произведений и отдельных довольно обширных отрывков. Пьеса «Прикованный Прометей» проникнута пафосом утверждения свободного гражданина греческого полиса. Своим творчеством Эсхил придал **аттической трагедии** классическую форму, ослабив ее привязанность к культу и усилив самостоятельность театра. Главным содержанием пьесы стало драматическое действие. Партии хора Эсхил использовал для сопровождения и комментария сюжетного сценического действия. Для создания подлинно драматического диалога

он ввел помимо одного актера, исполняющего все роли в пьесах (**протагониста**), второго (**девтерагониста**), а позднее, по примеру Софокла, и третьего (**тритагониста**) актеров.

Эсхил объединял три взаимосвязанные пьесы в трилогии, а там, где это было возможно, соединял и четыре произведения с единым замыслом в тетралогию. Образ **Прометея**, созданный Эсхилом, оказал огромное воздействие на поэзию (Кальдерон, Гете, Байрон, Шелли), музыкальное искусство (Лист, Скрябин, Орф), скульптуру и живопись нового времени (Тициан, Рубенс, А. Фейербах, Беклин).



Аполлон Бельведерский. Неизвестный итальянский скульптор (VIII в.) с античного оригинала

Античные трагедии неизмеримо расширили диапазон красоты. Она решительно вторглась в ту сферу, которая не была предметом обостренного внимания. Выяснилось, что человеческие поступки могут быть не только греховными или добродетельными, но также еще красивыми или безобразными. Оказалось, что человек, захваченный страстями, — прекрасен. Он-то и заставляет видеть многообразные лики красоты.

НАРЦИСС

Какой поразительный штрих в человеческое понимание красоты внесла греческая мифология! В ней грозное предостережение и поразительное постижение человеческой природы. В греческой мифологии **Нарцисс** — прекрасный юноша, сын речного бога Кефисса. Это был необычайно красивый и в то же время несмелый юноша. Всем занятиям он предпочитал одинокие прогулки по лесам. Так как он избегал общения со своими сверстниками и сверстницами, нимфы считали его самовлюбленным и высокомерным. Когда Нарцисс отверг любовь нимфы Эхо, и та с горя высохла настолько, что от нее остался один голос, ее подруги попросили Афродиту наказать Нарцисса за пренебрежение к их любви. И Афродита услышала мольбы. По ее воле Нарцисс влюбился в самого себя, вернее, в свое отражение в водах лесного источника. По одной версии, залюбовавшись, он слишком низко наклонился над источником, упал в него и утонул; по другой — Нарцисс зачах от неразделенной любви к своему двойнику, увиденному в водах источника.

Узнав о смерти юноши, нимфы сжалились над ним и решили достойно похоронить Нарцисса. Но вместо его тела они нашли цветок с белоснежными лепестками, получивший имя прекрасного юноши. В Спарте цветок нарцисса был излюбленной деталью орнамента, в ос-

тальных частях Греции он считался символом смерти. Имя Нарцисса попало и в научную терминологию как обозначение патологической самовлюбленности, **«нарциссизм»**. Известно, что многочисленные психиатры изучали феномен нарциссизма, его различные модификации. Говоря условно, теория красоты тоже обогатилась важным понятием. Речь идет о людях, которые в силу разных причин становятся рабами собственной красоты.

Сохранилось несколько римских копий греческих статуй Нарцисса и изображение Нарцисса на фреске дома Фронтона в Помпеях. Этот сюжет уже в начале XVI в. заинтересовал кого-то из учеников Болтраффио, написавшего «Пейзаж с Нарциссом», затем последовал «Нарцисс у источника» Тинторетто (середина XVI в.), «Нарцисс превращается в цветок» (Пуссен, XVIII в). В XX в. их примеру последовал Сальвадор Дали («Метаморфозы Нарцисса», 1937).

КУЛЬТ ТЕЛА

Что считалось красивым в античной Греции? Что думает человек о любви? Ценит ли он свое тело? Воспринимает ли его как священный сосуд или как вместилище мерзких вожделений? Например, в античной Греции природа человека, его облик, его тело воспевались и культивировались. Тело воспринима-

лось в критериях красоты и представлялось идеалом совершенства и гармонии. Когда скульптор **Фидий** ваял на площади свои скульптуры, собиралось множество людей. Это было событием — увидеть, как из камня проступает человеческая красота.

Известен такой факт. Одну женщину судили за преступление, которое она, возможно, совершила. Тогда подозреваемая сняла с себя одежды, чтобы присутствующие могли видеть ее нагой. И суд оправдал женщину. Судьи решили, что такая телесная красота несовместима с уродством души.

Поскольку человек воспринимался как венец создания, греческое искусство стремилось воспроизвести человеческое тело в порыве одухотворенности. Вот, скажем, известная всем скульптура древнегреческого мастера (V в. до н.э.) «Дискобол». Спортсмен запечатлен в момент броска диска. Могучее красивое тело застыло в напряжении. **Мирон** выбрал смелый художественный мотив — кратчайшую остановку между двумя сильными движениями, тот момент, когда сделан последний взмах руки перед броском диска.



Дискобол.
Статуя Мирона

Вся тяжесть тела падает на правую ногу, даже пальцы которой напряжены, левая нога свободна и едва касается земли. Левая рука, касаясь колена, как бы удерживает фигуру в равновесии. Прекрасно тренированный атлет красиво и легко выполняет выученное движение. При таком сильном напряжении всего тела лицо юноши удивляет зрителя своим совершенным спокойствием. Передача мимики лица, соответствующей напряжению тела, могла бы исказить красоту атлета, образ которого воплощает свободного, прекрасного и доблестного греческого гражданина.

История изобразительного искусства V в. до н.э. раскрывается перед нами в многочисленных подлинниках мраморной скульптуры, на римских копиях с греческих оригиналов, в греческих расписных вазах, бронзовых и терракотовых статуэтках. О **живописи, монументальной и станковой**, можно судить по литературным источникам.

Главная задача искусства состояла в правдивом изображении человека: живого, подвижного, сильного, энергичного и, вместе с тем, полного достоинства и душевного равновесия: надо было прославить бойца и победителя, свободного гражданина города-государства, осознавшего превосходство своего строя, своей культуры над старыми культурами Востока и варварским миром.

В античном искусстве создается новый идеал красоты, тот новый классический тип, кото-

рый существовал и в следующие столетия, изменяясь лишь в частностях, наполняясь новым содержанием. Уже к 470 г. до н.э., как показывает фрагмент статуи — голова атлета с Афинского акрополя, так называемый «Белокурый юноша», — в греческом искусстве сложился определенный, новый тип лица: продолговатый, но сохраняющий овальность, прямая переносица, прямая линия лба и носа, плавная дуга бровей, выступающая над миндалевидной формы глазами, губы, довольно пухлые, красивого рисунка, без улыбки; общее выражение лица спокойное и серьезное.



Белокурый юноша

Греческое искусство второй четверти V в. до н.э. формировалось под влиянием величайшего греческого живописца **Полигнота.** Этот мастер с поразительной художественной силой выразил в грандиозных композициях пафос греческих побед. Его рисунок был выразителен и красив. Полигнот, кроме точно охарактеризованного движения, делал первые попытки передать и мимику лица. Он смог посредством жеста и мимики достаточно убедительно показать своих героев в печали, скорби и отчаянии, ужасе и изумлении. Полигнот умел ярко охарактеризовать воз-

раст человека и даже такое состояние, как умирание.

Полигнот разработал идею группы — фигуры объединены не только действием, но и общим настроением. Он стал все чаще вводить в картину пейзаж и, главное, показывать почву под ногами действующих лиц. Особенной его заслугой является новое решение многофигурной композиции: посредством изображения неровной линии почвы он объединил фигуры в отдельные сцены (старое размещение объектов на разных уровнях плоскости картины, как бы на склоне горы, сохраняло общий масштаб для всех фигур). Некоторые фигуры были частью скрыты возвышением почвы, что тоже было новостью в греческом искусстве. Композиционные приемы Полигнота, богатейшее разнообразие художественных мотивов и положений отдельных фигур были неисчерпаемым источником для последующих поколений художников.

В художественной жизни времен **Перикла** центральное место занимал атлетический скульптор **Фидий**. Самыми знаменитыми в древности считались его колоссальные статуи: Афина Парфенос и Зевс в Олимпийском храме. Афина Парфенос, одетая в длинный пеплос (греческая женская одежда, в основном из шерсти, скрепленная на плечах, с поясом), в шлеме, увенчанном тройным гребнем со сфинксом и грифонами, фигурой богини Ники, с щитом и копьем в руках, производила впечатление величия, непоколеби-

мости и мощи. Строгость складок одежды не скрадывала формы стройного сильного тела; классически правильное прекрасное лицо богини, обрамленное локонами, оживлено было легкой нежной улыбкой. Нащечники шлема, щит, находившийся у ног богини, пьедестал были украшены рельефами на мифологические темы.



Зевс Олимпийский.
Скульптура Фидия

ГРЕЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

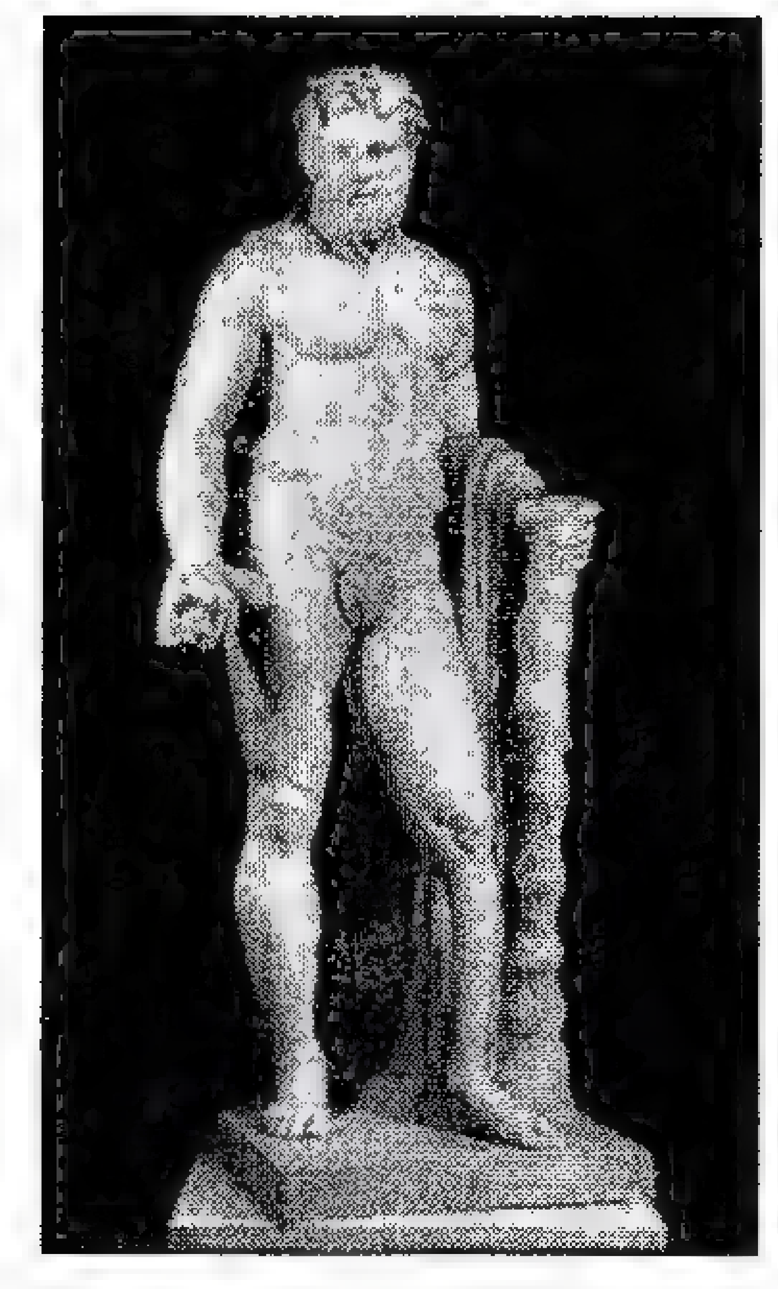
Что думали древние греки о красоте?

Согласно античным представлениям, в греческом искусстве господствовало все-таки не дионисийское начало, а аполлоническое. В основе красоты лежала мера, порядок, четкость границ, гармония, симметрия (Демокрит, Платон, Аристотель, Плотин). Красота рассматривалась прежде всего как явление духовное. Некий образ считается красивым, если ему свойственны целесообразность, упорядоченность и разумность. В этом смысле духовная красота находит свое отражение в красоте физической.

Гармоническое единство духовной и физической красоты в **доклассический период** еще не было найдено. Оно становится основным критерием совершенства произведений искусства в **классическую** эпоху (V в. до н.э.), затем теряется в эпоху **эллинизма** и сменяется идеализацией объекта. Олицетворением красоты в классический период оказывается человек, в котором соединились все достоинства, как внешние, так и внутренние (**Аристотель**). Любовь к прекрасному была также необходимым элементом жизни полиса (города-государства), так как прекрасными считались такие социальные атрибуты свободного гражданина, как слава, достоинство, честь, имущество, свобода от унижающего труда (Аристотель). С одной стороны, красота могла и должна была доставлять удовольствие, а с другой — быть неотделимой от пользы (**Сократ, Цицерон**). При известных условиях красоту можно отождествлять и с добром (**Платон**). Упадок греческих городов-государств, распад их социальных институтов выразился в эпоху эллинизма в том, что понятие красоты стало соотноситься с природой. Красота разлита в космосе. Искусство и вся жизнь общества должны согласовываться с этой природной красотой.

Со времени эллинизма существует традиция выделять семь античных произведений архитектуры и искусства, не имеющих себе равных благодаря величественным размерам, красоте,

драгоценной отделке и неповторимости. Выражение «чудо света» содержит представление о чем-то волшебном, сверхъестественном. Самый древний перечень семи чудес света (II в. до н.э.) включает в себя стены Вавилона, статую Зевса в Олимпии, сделанную скульптором Фидием из золота и слоновой кости, так называемые «висячие сады» в Вавилоне, ошибочно приписываемые Семирамиде (жена царя Ассирии), Колосса Родосского, пирамиды под Мемфисом, мавзолей в Геликарнасе, а также храм Артемиды в Эфесе. С течением времени список мировых шедевров менялся. Так к семи чудесам света причисляли позже алтарь на Делосе, дворец Кира (предположительно находившийся в Персеполе, Экта-бане или Пергаме), египетские Фивы, статуи сидящего Мемнона (там же), храм Зевса в Кизике, маяк на острове Фарос под Александрией, статую Асклепия в Эпидавре, скульптуру Афины Парфенос работы Фидия на афинском Акрополе. Среди чудес света называли также



Геракл с тремя яблоками.
С ориг. Лисиппа

римские постройки, например Капитолий и Колизей; византийские, такие, как храм св. Софии; библейские — Ноев ковчег и храм Соломона в Иерусалиме.

АНТИЧНАЯ ПАСТОРАЛЬ

Греки обожествляли природу. Они видели в ней необыкновенную красоту. Древний человек был связан с землей, с растениями и животными. Огромную роль играла **теллурическая** (от лат. *tellus* — земля) мистика. Известно, насколько большое значение имели растительные и животные религиозные культы. Скажем, Гея — богиня Земли и сама Земля, возникшая из первоначального Хаоса, — была матерью всего, что жило и росло на Земле. Вначале она родила звездное небо — Урана, затем высокие горы и глубокое море — Понт.

Образы красоты в античной культуре связаны с культом природы. Ощущение античности как счастливой **пасторали** (от лат. *pastoralis* — пастуший) и беззаботного детства европейской цивилизации — не важно, правда это или нет, — может быть, ничто не отражает так точно, как роман древнегреческого писателя **Лонга** (II–III вв.) «Дафнис и Хлоя», который оказал огромное влияние на пасторальную тему в европейской литературе XVI–XVIII вв. «Начиналась весна, и таял снег. Стала земля обнажаться, стала трава

пробиваться, и пастухи погнали стада на пастбища, а раньше других Дафнис и Хлоя, - ведь служили они пастырю могущества несравненного. И точно бегом побежали они к нимфам в пещеру, а оттуда к Пану (богу природы — прим. П. Г.), к сосне, а затем и к дубу. Сидя под ним, и стада свои пасли, и друг друга целовали...»

В греческой мифологии **Дафнис** — сын Гермеса и одной из нимф, первый исполнитель пастушеских песен. Этот легендарный изобретатель нового художественного жанра стал героем многих преданий и песен греческого фольклора, воспевавших идиллическую (беззаботную) жизнь пастухов. Жизнь сицилийского пастуха была полной противоположностью жизни воина или предпринимателя. И смерть его не была похожа на гибель героев, воспеваемую великими поэтами. По одной из версий, Дафнис так влюбился, что, ослепленный счастьем любви, не разглядел перед собой крутой обрыв и разбился при падении. По другому рассказу, нимфа Номия связала Дафниса клятвой хранить ей верность, пока глаза его видят свет. Но Дафнис имел неосторожность заглядеться на царскую дочь, и нимфа ослепила его. С тех пор он пел только печальные песни и погиб, слепым скитаясь в горах.

Роман Лонга пропитан духом античного мира. Древний бог Эрот предопределил жизнь Дафниса и Хлои еще до того, как они родились. Дафнис — сын богатых родителей, бро-

сивших его сразу после рождения; ребенка нашли и воспитали бедные пастухи. В их идиллической среде прекрасный юноша повстречал **Хлою** — девушку такой же судьбы. Молодые люди познали все радости и страдания первой любви, в поисках своих родителей пережили множество приключений и в конце концов стали счастливыми супругами.

Роман Лонга оставался в безвестности более тысячи лет, но в XVIII в. вошел в моду. Многочисленные поэты всячески обрабатывали и варьировали этот сюжет, он оживал на дворцовых сценах и костюмированных балах. Художники и скульпторы находили в нем источник вдохновения. Однако из многочисленных произведений под названием «Дафнис и Хлоя» доказали свою жизнеспособность хореографическая симфония французского композитора Мориса Равеля (1875–1937), симфоническая поэма другого французского композитора рубежа XIX–XX вв. Камила Сен-Санса (1835–1921) и оперетта создателя этого музыкального жанра во Франции Жака Оффенбаха (1819–1880).

Роман Лонга привлек к себе внимание французских художников Жерара и Пьера Боннара (1867–1947), скульптора Аристида Майоля (1861–1944). Влечение Дафниса и Хлои — это еще не страсть, а только наивное и милое обещание. События разворачиваются в лесах и полях. Пасторальные герои как бы слиты с природой. «С каждым днем станови-

лось солнце теплее: весна кончалась, лето начиналось. И опять у них летней порой начались новые радости. Он плавал в реках, она в ручьях купалась, он играл на свирели, соревнуясь с песней сосны. Она же в состязание с соловьями вступала. Гонялись они за болтливыми цикадами, ловили кузнечиков, собирали цветы, деревья трясли, ели плоды; бывало, нагими вместе лежали, покрывшись козьей шкурой одной. И Хлоя легко могла бы женщиной стать, когда бы не смущала Дафниса мысль о крови. Однако, боясь, что решенье разумное страсти порывом как-нибудь сломлено не было, не позволял он Хлое сильно себя обнажать; этому Хлоя дивилась, но спросить о причине стыдилась».

По словам Гете, «Дафнис и Хлоя» — последний цветок древнегреческой литературы, не уступающей лучшему из того, что когда-либо было написано.

Да, конечно, это произведение уже позднего периода, то есть периода заката античной цивилизации и ее постепенного упадка. Однако в нем прекрасно выражена та гармония духа и тела, разума и сердца, которая пронизывает эллинскую культуру и воплощена в Парфеноне, в драмах Еврипида и в диалогах Платона. Увы, это была «гармония детства». «Взросление» цивилизации принесло проблемы, разрешить которые античность не могла. И первой из них было постепенное отчуждение культуры от природы.

Христианство возникло в языческой Греции. Это одна из мировых религий, которая появилась в I в. в восточных провинциях Римской империи. Главное в христианстве — учение о богочеловеке **Иисусе Христе Сыне Божьем**, который сошел с неба на землю, принял страдание и смерть для искупления людей от первородного греха, воскрес и вознесся на не-



Авраам и Мелхиседек.

[illegible]

бо. Первохристиане были гонимы. Их подвергали пыткам и сжигали заживо. Однако постепенно христианство завладевало умами людей. Оно возвестило еще один эталон красоты — красоты не земной, но божественной.

Двухтысячелетняя история христианства началась с противостояния господствующей культуре, с провозглашения новых святынь и жизненных установлений. Возникло сопоставление красоты языческой, дохристианской и собственно христианской. Оттого христианская культура и начинается с полного отказа от уже наличествующего богатого живописного, почти разлагающегося искусства, которое не могло быть выражением новой эпохи.

Разумеется, существует глубокая противоположность между искусством языческим и **искусством христианским**, точнее искусством христианской эпохи. Классически прекрасное языческое искусство стремится к завершенности, совершенству форм здесь, на земле, в этом мире. Но с появлением христианства меняется и представление об истоках красоты. До сих пор художники открывали прекрасное в земном, реальном мире. Теперь их взоры обратились к небу.

Это, само собой понятно, не может принижать языческое искусство. Хотя оно обращено к земному миру, но все же знает законченное совершенство. Языческое искусство не зовет в иную реальность. Оно остается здесь, в этом мире, не открывает сферу запредельного, но за-

то замыкает красоту в земных формах. В этом достоинство, например, античной культуры.

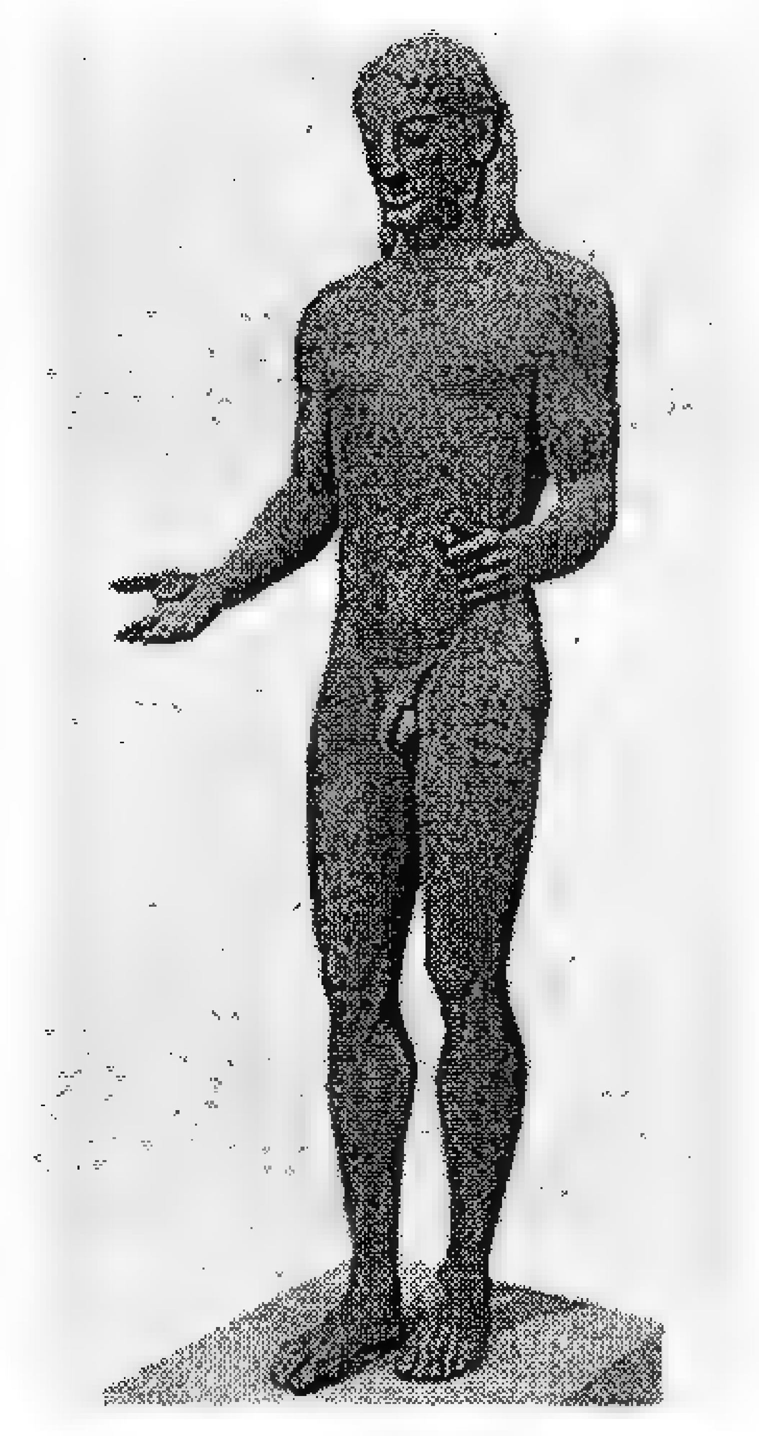
Небо в языческом мире было завершенным, замкнутым куполом, за которым дальше уже ничего не было. Гармония и красота достижимы не там, за пределами, а здесь, в земных пределах. Искусство языческого мира говорит не о тоске по прекрасному иному миру, а о достижении красоты в мире этом, под замкнутым куполом небес. И эта языческая устремленность к классической завершенности форм создает одну из вечных традиций в искусстве.

Искусство христианское — иного духа. Небо разомкнулось над христианским миром, и открылось запредельное. В искусстве христианского мира нет уже и быть не может классической завершенности форм. В христианском искусстве есть устремленность к миру иному, к прорыву за пределы видимого, есть романтическая тоска. Некая незавершенность, недосказанность, несовершенство форм характерно для христианского искусства. Христианское искусство уже не верит в достижение истинной красоты здесь, в земном мире. Христианское искусство верит, что совершенная, вечная красота возможна лишь в мире ином. В этом же мире возможна лишь устремленность к красоте мира иного, лишь тоска по ней.

Романтическое христианское искусство видит неземную красоту в самой незавершенности, незаконченности, в этой устремленнос-

ти к прорыву, за пределы земного. Христианское искусство не оставляет в этом мире, в красоте достигнутой и завершенной, а уводит в мир иной, к красоте потусторонней и запредельной. В искусстве языческом было классическое здоровье. В искусстве христианском есть романтическая болезненность. В идеалах христианского искусства запечатлелась жажда искупления грехов этого мира, жажда приобщения к миру иному.

В классическом языческом искусстве творческий акт художника приспосабливается к условиям этого мира, к жизни и красоте здесь. Эта классическая завершенность языческого мира создает традицию канонического искусства, создает канон для достижения совершенных, законченных форм. Но классически прекрасное искусство античного мира в мире христианском меняется. В нем есть вечное и неумирающее, но есть и слишком временное.



Аполлон
Древнейшая из греческих бронзовых статуй
(1524 г. до н. э.)

Античное искусство — вечный источник творчества и красоты. Но канон **классицизма** стал задерживающей, консервативной силой, враждебной духу пророческому.

* * *

Чтобы достичь высшей красоты, важно не только воспроизвести природу, но и отойти, отклониться от нее. Определить меру, правильные пропорции этого уклонения — одна из важнейших задач **теории искусства**. Аристотель утверждал, что для целей поэзии предпочтительнее убедительная невозможность, нежели неубедительная возможность. Художник должен превосходить образец. Античность создала возвышенный и многоликий мир прекрасного. Красота понималась в эту эпоху как соразмерность и правильность происходящего развития, как структурно и ритмически оформленная сфера творчества. Античность открыла величие и глубину человеческой души, расширив, таким образом, радиус красоты. Она создала многообразие жанров прекрасного и даже науку о красоте — **эстетику**. Языческое искусство — полнокровное, живое, страстное. После появления христианства красота приобрела особую одухотворенность, устремленность к неземному, запредельному.

ОСОЗНАНИЕ ПРЕКРАСНОГО В СРЕДНЕВЕКОВЬЕ



ОБРАЗЫ КРАСОТЫ В РАЗНЫХ КУЛЬТУРАХ

Культура немыслима без человека: он ее создал. Но что при этом его воодушевляло? Желание утвердить себя в природе в качестве властелина, способность изменять дарованное? Бессознательная игра творческих сил, возможность постоянно раскрывать свой потенциал? Стремление пересотворить природу? Все ценное, что накоплено в культуре, передается от человека к человеку, от поколения к поколению, от страны к стране, от эпохи к эпохе. Именно поэтому в культуре соседствуют самые различные образы красоты. Без труда различим мы в культурах разных эпох просветление разума и чудо, знание и веру, практичность и романтику, рассудочность и интуицию, упорядоченность духа и экстаз, аскетизм и чувственность.

Средневековая культура религиозна. Именно поэтом в ней нет того культа человеческой плоти, который был присущ античности. Напротив, тело утратило свою привлекательность. Когда мы смотрим на церковные витражи и статуи Средневековья, на примитивную живопись, нам кажется, что род людской выродился и кровь его обеднела: чахоточные святые, безобразные мученики, плоскогрудые девы с чересчур длинными ногами и узловатыми руками, отшельники, высохшие и лишенные плоти, изображения Христа, похожие на раздав-



Адам и Ева. Фреска IV в.

ленных и окровавленных земляных червей, — процессии бесцветных грустных личностей, отражающих в себе все уродства немощи и страха угнетения.

Куда исчезла человеческая плоть, красота человеческого тела? Священники Средневековья считали, что тело — это темница, в которую заключена душа. «Мой бедный ослик», — говорили о своем теле известные средневековые мыслители. Но означает ли это, что Средневековье не имело других образов красоты, не совпадающих с теми, что существовали в эпоху античности?

В Средневековье говорили о красоте души и, следовательно, божественного учения.

Близ города Анконы находилась церковь Св. мученика Стефана. При ней служил в должности пономаря человек, достоуважаемый по жизни, **Константин.** Слух о его святой жизни распространился очень далеко, ибо сей человек, совершенно презрев все земное, всею душою прилепился лишь к небесному. Однажды в этой церкви недостало масла и у раба Божия Константина не было вовсе, чем бы засветить лампады; но он, не смущаясь, налил в лампады воды и опустил светильню: потом, когда, принесши огня, засветил, вода стала гореть так, как будто в лампадах было налито масло.

Скоро молва о святости Константина далеко распространилась, и множество народа из разных областей начало приходить с нетерпеливым желанием видеть святого. Однажды из отдаленной страны пришел посмотреть на него какой-то поселянин. В это время св. Константин, стоя на деревянной скамье, поправлял лампады. Ростом святой был очень мал, на вид худ и лицом весьма невзрачен. Между тем, пришедший посмотреть на святого расспрашивал всех, где он, и с нетерпением просил указать на него. Знавшие святого исполнили желание поселянина. Но как люди невежественные часто судят о душевных добродетелях по внешнему виду, так и поселянин, видя перед собой этого малорослого и не-

доброзрачного служителя, не хотел думать, чтобы это был святой. Поселянину казалось, что слышанное им о святом противоречило тому, что он видел теперь сам. Не может быть, думал он, чтобы человек, по общей молве столь знаменитый, был так ничтожен по внешности. Когда же многие подтвердили ему, что это действительно знаменитый святой, он неуважительно насмешливо сказал: «Я думал видеть важного человека, а этот на человека-то не похож». Лишь только услышал эти слова св. Константин, тотчас оставил лампады, которые оправлял, быстро и с радостным видом подошел к поселянину, заключил его в свои объятия, с необыкновенной любовью начал его лобызать, и от полноты сердца благодарил, что поселянин сделал о нем такой отзыв: «Один ты, — говорил святой, — сделал обо мне справедливый отзыв!» Из этого можно заключить, как глубоко было смирение святого, когда он оказал так много любви к поселянину, несмотря на невыгодный для себя отзыв. Душевные качества человека всего скорее познаются из того, как он переносит оскорбления до других. Ибо как гордые любят почет от других, так смиренные радуются своему унижению. Они остаются спокойны, когда другие презирают их, ибо видят, что мнение, составленное ими о самих себе, подтверждается и со стороны других. Велик был этот святой по своим чудесам, но еще более велик по своему смирению.

В прошлом году я побывал в селе Бояна, которое находится в Болгарии, недалеко от Софии. В ослепительный солнечный день вошел в церковь и попал в мир обворожительной стенной росписи. Нет, не сцены и не сюжеты средневекового искусства поразили меня. Их символика оказалась довольно традиционной, типичной для далекого XIII века. Но сквозь привычные каноны, отвлеченные иератичные формы неожиданно проступил лик живого че-



Христос Пантократор, император Константин IX Мономах и императрица Зоя.
Мозаика. Византийский стиль (1042–1050)

ловека. Характерный прищур глаз. Клинообразная бородка. Узнаваемый образ человеческого достоинства.

Выражение глубочайшей, безмерной скорби... В каждом образе безвестный художник отразил яркую и сложную индивидуальность. Какой захватывающий диалог через века!

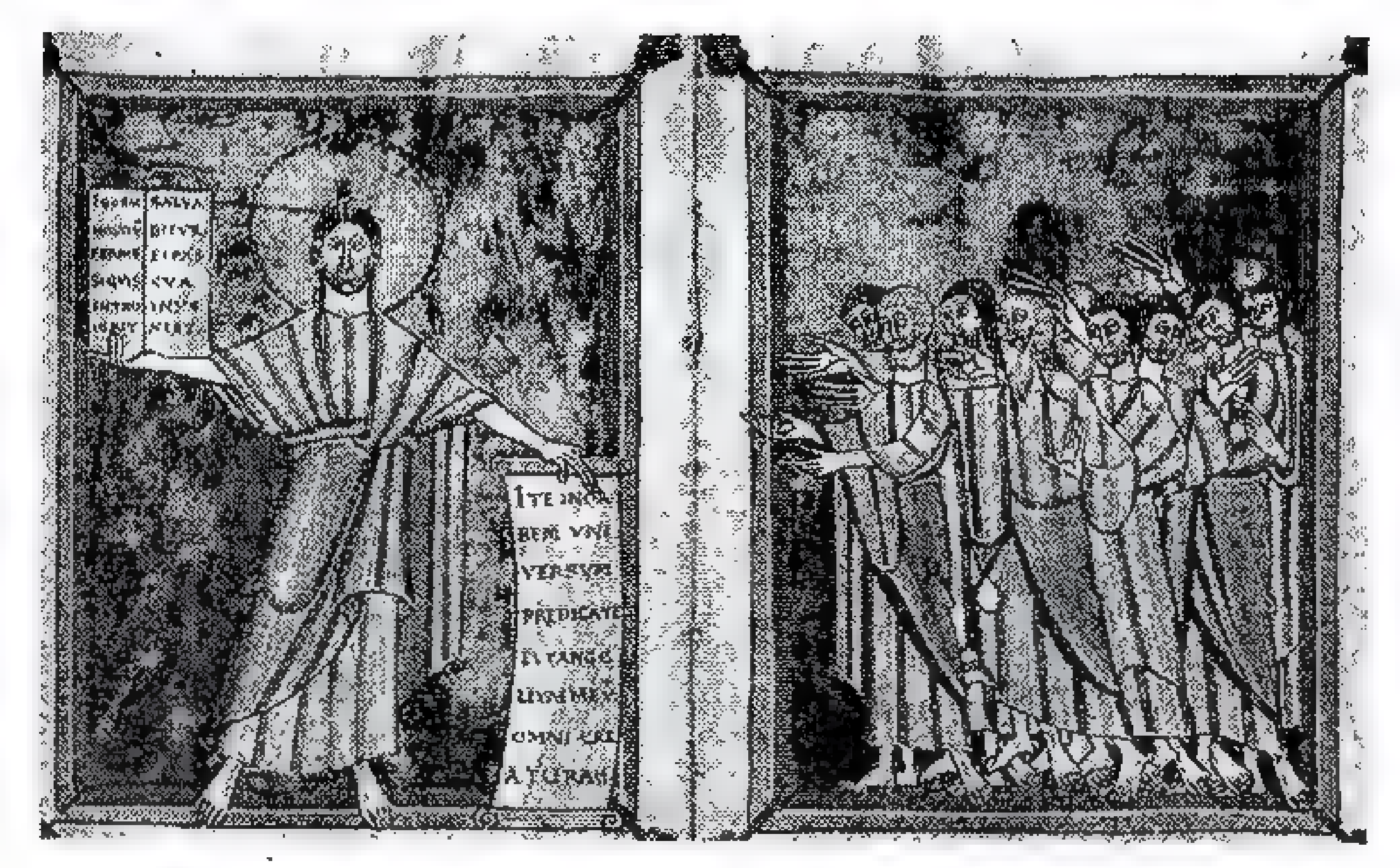
Боянский живописец проявил интерес к переживаниям сильным, драматическим. Он отрешился от подробностей бытового плана, передавая движение острой ломаной линией. И вот странный эффект: с одной стороны — аллегории, обезличенные символы. Но в них же — с другой стороны — предельное обострение чувств, такая индивидуализация, что, наблюдая за игрой световых ликов, я вдруг поразился догадке: да ведь это портрет! Сомнений нет — прекраснейший памятник средневековой Болгарии отражает судьбу реального человека. В каждом случае — иного.

В христианстве появляется новый поворот в осмыслении человека. Человек теперь имеет тело, но оно не выражает всей человеческой сущности. У человека есть разум, но он обладает также духом, связывающим его с Богом. В Средневековье входит опыт свободы, пережитый в новой истории. Эта эпоха славилась великим напряжением человеческих сил. Внутри всех форм творчества пробуждается воля к религиозному возрождению. Созданный по образу и подобию Божьему, человек обретает свободу. Теперь обсуждаются такие

проблемы, как сущность человеческой природы, предназначения человека, любви, греха, совести, святости, спасения.

Собственно, Средневековье стало периодом возрождения культуры. В образе монаха и рыцаря проявила себя личность нового времени. Сложился **культ Прекрасной Дамы** и трубадуры посвящали им свои баллады. Христианство стало великой силой просветления. Установилось значительное разнообразие в мире мысли. А главное — родился гуманизм как мировоззрение, которое прославляло человека. Пока человек оставался в лоне язычества, пока он не был слит с космосом, не было и **гуманизма.** В античной культуре индивид — лишь частичка космоса, подражание ему. Различие между человеком и космосом в античной культуре чисто количественное. Между ними нет никакого раскола, никакой бездны. Добавим: у древних греков не было ощущения личности, как не было его у большинства народов Древнего Востока.

Однако нет ли здесь преувеличения? Неужели народ, достигший столь высокой степени культуры, был лишен «личностного чувства»? Скажем так: это чувство было у него весьма специфичным. Согласно античным представлениям, судьба любого человека, даже поведение в каждый из моментов его существования заранее роковым образом предопределены. Иными словами, свобода человека в точности повторяет «линию» его судьбы.



Христос посылает апостолов проповедовать благую весть. Живопись на пергаменте, романский стиль (ок. 1070 г.)

Античные греки, эти одаренные язычники, прославляли природное естество человека. Древние боги Греции — Зевс, Аполлон, Афродита — вовсе не личности, а предельно обобщенные природные и социальные силы. Конечно, они уподоблены человеку, но все-таки внеличностны, ибо идея личности предполагает развитый внутренний мир, уникальность человека и его свободу.

Средневековое искусство Западной и Центральной Европы в своем десятивековом развитии прошло три этапа: **дороманский** (середина V–X вв.), **романский** (XI–XII вв.) и **готический** (конец XII–XIV вв.). Поразительно, что эти этапы мало в чем совпадают. Это совершенно различные художественные стили, несущие разные представления о прекрасном. Их объе-



Благовещение. Готический стиль

диняет только стремление выйти за пределы земной жизни и отразить священное, вечное. Однако в трактовке заветного, неприкосновенного они во многом расходились.

Что же нового в понимании красоты рождает Средневековье? Прекрасное теперь оказывается божественным. Этого не было в предыдущие эпохи. Художественные сюжеты оказываются преимущественно священными. Скульпторы соревнуются в разработке библейской тематики. Однако далеко не всегда это оборачивается забвением земных сфер. Божественное и мирское причудливо сочетаются. Чем дальше отстраняется художник от повседневного, тем чаще оно прорывается в небесных темах.

Русский философ **В.С. Соловьев** высоко ценил язычество. Он подчеркивал, что многие думают, будто только истинная религия дает силы своим истинным приверженцам исполнять добро. Это, разумеется, не подлежит сомнению. Но на самом деле это противоречит учению самого великого поборника прав веры — апостола Павла, который признавал, что и язычники по естественному закону могут делать добро. Апостол Павел говорил: «Ибо когда языки — те, что не имеют закона, — по природе законное творят, то они закона не имеющие, сами себе закон. Они показывают, что дело закона написано в сердцах их, в чем сосвидетельствует им совесть и рассуждения, промеж себя обвиняющие или защищающие друг друга».

Человек Средневековья — человек веры. Он знает о том, что в простых словах Христос, ведающий о сердцах людей, открывает всю глубину мрака, сгустившегося над человечеством. Христос указывает и на главный грех всех времен и народов — немилосердие. И когда, вникая в эту истину, средневековый человек начинает ужасаться кромешной тьме, тихая небесная заря — милосердие — восходит над землей. Жалость двигает больше, чем каменными горами, — она оказывает воздействие на сердца людей. Жалость есть истинное чудо.

Другое чувство, которое охватывает средневекового человека — страх. Но не жалкий,

тупой и темный. Такое переживание питает сознание язычника. У религиозного человека страх иной. Страх матери, боящейся разбудить своего ребенка, страх мужа потревожить больную жену, страх человека предать своего друга, изменить своему слову, супружеству, выдать тайну другого, оказаться неверным своим собственным убеждениям — эти переживания рождают религиозное сознание.

Развитие религиозного сознания в человеке можно уподобить меняющемуся отношению ребенка к азбуке. Сначала ребенок ничего не видит в ней, кроме сливающихся темных пятен. Потом начинает различать отдельные буквы, постигая и звуковой их смысл. После этого научается читать целые фразы, и, наконец, в одном акте познания схватывает содержание целой книги, многих книг. Во всех религиозных переживаниях есть одна правда. Это признание высшего мира и зависимости от него. Совершенство же религии зависит только от того, кого и что люди почитают выше себя, пред кем и чем преклоняются, перед какими истинами благоговейно смиряют свое сердце. В религиях, как и в людях, различны степени духовной чистоты и высоты.

Часто полагают, что средневековая культура была сплошь христианской. Но в средневековом миросозерцании и жизненном строе, новое, духовное, то есть христианское начало не овладело старым, языческим. И это гово-

рится про эпоху, когда мудрецы толковали о торжестве христианского мироощущения, слиянии человека с Богом. Однако языческое представление о красоте как отражении жизненной энергии, телесной радости еще не вытеснилось христианскими воззрениями.

Средневековое искусство было символическим, отвлеченным. Художники творили для церкви: христианской, буддистской, мусульманской. Разумеется, существовало и светское творчество. Но не оно определяло характер художественной культуры той эпохи. В целом мышление людей Средневековья было религиозным. Так первый подъем византийского искусства (V–VII вв.) пришелся на VI в., когда ведущую роль приобрела архитектура монастырских ансамблей и храмов, отличавшаяся разнообразием типов. В живописи постепенно сложилась иконография Священного Писания —



Рогир ван дер Вейден.
Распятие в церкви

сюжеты, композиции, типы фигур, лиц, атрибуты христианских святых, которые легко воспринимались и запоминались зрителем. В дальнейшем иконографические типы и композиции превратились в утвержденные официальной церковью каноны.

В VIII–IX веках главенствует крестово-купольный тип храма. Характерной чертой этих зданий было крестообразное расположение помещений, перекрытых сводами под прямым углом друг к другу, с куполом в центре. Интерьеры этих церквей отличались тяжеловесной статичностью, подкупольные опоры еще не порвали связи со стеной. В архитектурном решении этих построек было достигнуто единство практической и символической систем. Такая архитектура позволяла создавать, в зависимости от условий, достаточно большое число вариантов, менять масштабы здания при неизменности центрального ядра. Пластические и пространственные ритмы крестовокупольного храма воплощали одновременно движение вверх, к куполу, и от купола, как центральной точки, вниз. Такая пространственная ориентация наглядно символизировала идею библейской мистической лестницы, которая соединяла небо и землю.

В IX–X вв. в Византии стала возрождаться сюжетная церковная живопись. Мозаики и фрески монастыря Хора в Константинополе — последние шедевры позднего периода развития византийского искусства (XII–XIV вв.).



Введение Богородицы в храм.
Третья четверть XIV в.

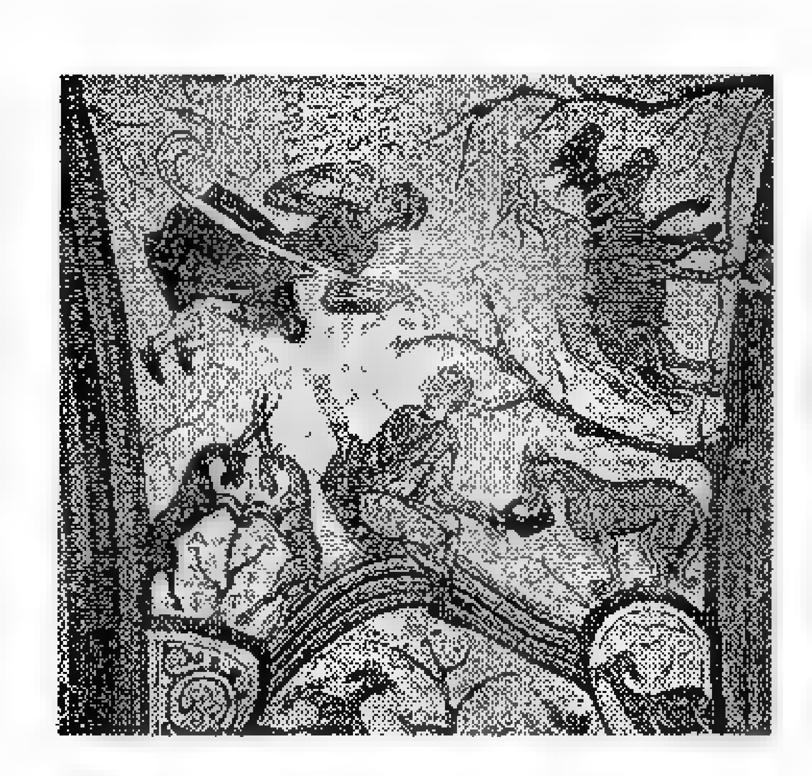
Историческая миссия Византии заключалась в том, что она развила и передала последующим векам античную трагедию и завоевания культуры эллинизированного Переднего Востока, обогатив их новыми идеями.

Период раннего средневековья в Западной Европе (X–XII вв.) утвердил новый художественный стиль — **романский**. Этот стиль в архитектуре использовался для постройки рыцарских замков, храмов, монастырей. Его характерные особенности: четкость форм, суровая мужественная красота, внушительность и торжественная мощь. Но вот в конце романской эпохи (романики), около 1125 г., в Европе была краткая, уместившаяся в одно поколение, фаза странной демонизации священных образов. Портал «Страшный суд» Отенского собора, романская часть собора Св. Магдалины в Везле, романский портал церкви в Муасаке, скульптуры храма в Болье-сюр-Дордонь даже в сравнении с остальными образцами средневекового искусства, не отличавшимися особой правдой изо-

бражения человека, поражают исследователя потусторонностью и мертвенностью образов святых. Почему же священные персонажи выглядят столь бледно? Отчего они не отмечены божественной печатью?

В самом деле, странно, что Христос в изображении художников той эпохи нередко похож на азиатского божка или деспота. В то же время звери и ангелы, которые возвещают о конце света, демонически страшны. Между богом и демоном нет радикального различия. Может быть, это связано с тем, что у художников того времени прослеживается тенденция дать возможность тем, кто разглядывает картину, усмотреть незримое? Нет, дело совсем не в этом. Языческое еще не вытравлено и поэтому существует наряду со священным. Рядом с божественными изображениями теснятся демоны, адские звери и химеры, проникая даже внутрь храма.

Западный храм постепенно приобретает черты, которые отличают его от раннехристианского (то есть античного) и византийского. Внутренние помещения скудно освещены, важное значение приобретают подземные склепы. И хотя Бог не утрачивает



Благовещение пастухам.
Фреска, деталь
(1167—1188)

отеческих качеств, к его образу примешиваются демонические черты. Сильным оказывается также и влияние древнегреческих богов земли и подземного мира. В восточно-христианском (византийском) храме появление таких фигур было бы абсолютно невозможно.

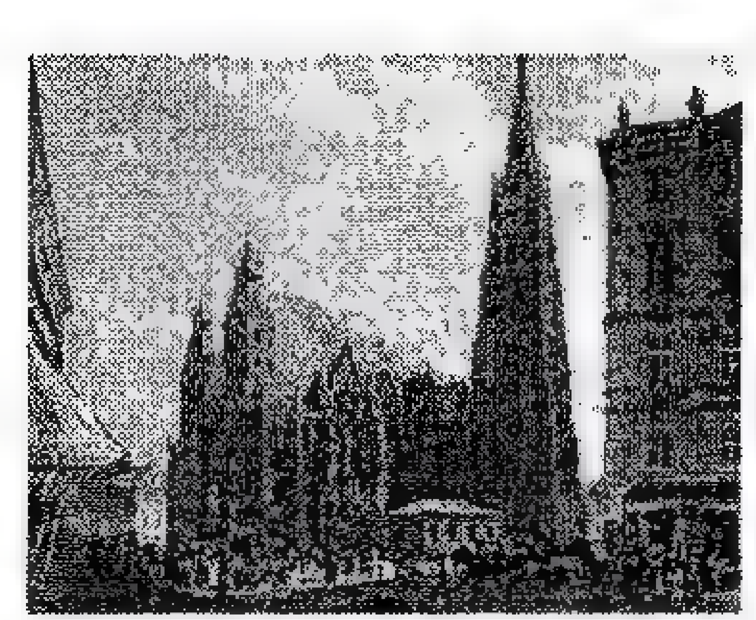
Романский стиль сменился другим — **готическим** между серединой XII и XV–XVII вв. И многое стало иным. Теперь искусство развивается под знаком Иисуса — богочеловека. Акцент делается на второй части слова. Различные библейские сюжеты рассказывают о Боге, но он не выглядит далеким, неземным. Напротив, в этом верховном существе подчеркиваются человеческие черты. Он теперь чаще изображается как земной человек, что подчеркивают на иконах льнущие к нему Богоматерь и святые. Храм же, уподобляясь небесному своду, озаряется светом, украшается золотом и драгоценными камнями. В его сводах звучит орган.

Готика — более зрелый стиль искусства Средневековья, нежели романский. Если в прежние века архитекторы добивались статичности, монументальности, определенной застылости, то в готике рождается противоположная тенденция. Опасность готики — красивость, игрушечность, «фотографичность» в изображении человеческого тела, а также сухость, истонченность. Готика «спускается» к земной действительности.

Новое слово в искусстве западного Средневековья было сказано во Франции в середине

XII в. Современники назвали новый стиль «французской манерой». Потомки стали именовать его готикой. Готика зародилась во владениях французских королей, и государи других стран — Англии, Испании, Чехии — внедряли готику как символ христианской монархии. Но готическую архитектуру распространяли и монашеские ордены. Собор стал важнейшим общественным местом города и оставался олицетворением «божественной вселенной». Сущность готики — в сопоставлении противоположностей, в способности объединить религиозную идею и живой трепет жизни.

Динамика пронизывает пространство готического храма. Оно обретает ликующую одухотворенность. Особая роль в этом принадлежит свету. Огромные окна уничтожали в готике стену. Ее заменяла светящаяся преграда — витраж. Пронизанный солнечными лучами, он в наибольшей степени воплощал средневековые представления об одухотворенности. Готическое здание не покоится как романское. Оно рождается, развивается. Такое сооружение похоже на **«каменную симфонию»**.



Р. фон Альт.
Собор Св. Стефана в Вене

Важнейшая роль в создании средневековой культуры принадлежит народам Ближнего и Среднего Востока. Арабские

страны, Иран и Средняя Азия — очаги древних художественных цивилизаций, непосредственные преемники и хранители достижений античной цивилизации. Религиозные сюжеты питали также красочное искусство Индии эпохи Средних веков. Однако трактовка их существенно изменилась в последующий период мировой истории.

ВОЗВЫШЕННОЕ

Красота как феномен связана с еще одним словом **«возвышенное»**. Оно выражает встречу человека с событиями или процессами, которые оказывают огромное воздействие на сознание людей, на их судьбы. Представим себе: бурное волнение в природе, полумрак от грозных черных туч; огромные голые нависшие скалы, которые, теснясь, закрывают горизонт; бурлящие, пенящиеся воды, совершенно пустынная местность, стоны несущегося по ущельям ветра... С одной стороны мы испытываем ужас перед этой стихией. Но ощущение личной опасности перекрывается созерцанием этой мощной стихии. В этом контрасте и заключено чувство возвышенного.

Приведем такой пример. Когда мы погружаемся в размышление о бесконечности мира в пространстве и времени, или когда в ночном небе нашему взору предстают бесчисленные миры, мы чувствуем себя ничтожно малыми,

призрачными и затерянными, словно капля в океане. Но одновременно против такого чувства нашего ничтожества восстает сознание того, что все эти миры существуют в нашем представлении, что мы способны осознавать свое ничтожество, что подавляющая нас бесконечность мира заключена в нас самих. Это возвышение нашего духа над ничтожеством нашей собственной индивидуальности и означает чувство возвышенного.

Возвышенное существенно отличается от прекрасного. Сами по себе явления природы не могут быть названы возвышенными. Так, огромный разбушевавшийся океан не является возвышенным; вид его ужасен. И душа должна быть исполнена глубокого раздумья, чтобы в подобном созерцании проникнуться чувством возвышенного. Наслаждаться ужасным, изумляться собственному ничтожеству, восхищаться своим физическим бессилием можно, только обладая высоким моральным духом.

На протяжении V–XI вв. приняли христианство практически все народы Европы, причем к XI в. вся Западная и Центральная Европа в религиозном смысле была однородна — подчинялась духовной власти папы римского. Чтобы проникнуться религиозным переживанием красоты, нужно допустить, что реальный, каждодневный мир вокруг нас, не является единственным. Есть мир земной, но есть и мир небесный. Человеку, который живет в

земной конкретности, трудно осознать, что за ней проступает иной мир, мир беспредельный.

Оглядываясь вокруг, мы видим различные предметы и явления. Это и громадные, заполняющие пространства тела — солнце, луна, звезды; это и составляющие земной ландшафт равнины, горы, моря, реки; это и растения, культурные и дикие, и всякого рода животные, населяющие землю. И наконец, это люди — близкие наши соседи и жители отдаленных мест. Но исчерпывает ли этот образ мира и способ его постижения всю полноту реальности и все многообразие форм ее восприятия человеком?

Представим себе: человек вошел в лес. Могучие деревья неподвижны, между их стволами пробивается солнечный свет. Можно эту картину увидеть по-разному. Например, взглянуть на нее глазами ученого-ботаника, или ученого-лесовода, или художника, изучающего форму деревьев, игру света и обдумывающего, как передать все это средствами живописи. Но можно отбросить всякий практический интерес, и тогда перед человеком предстанет высокое и завершенное, покой и торжественность, его коснется тайна, разбудив в душе сокровенное.

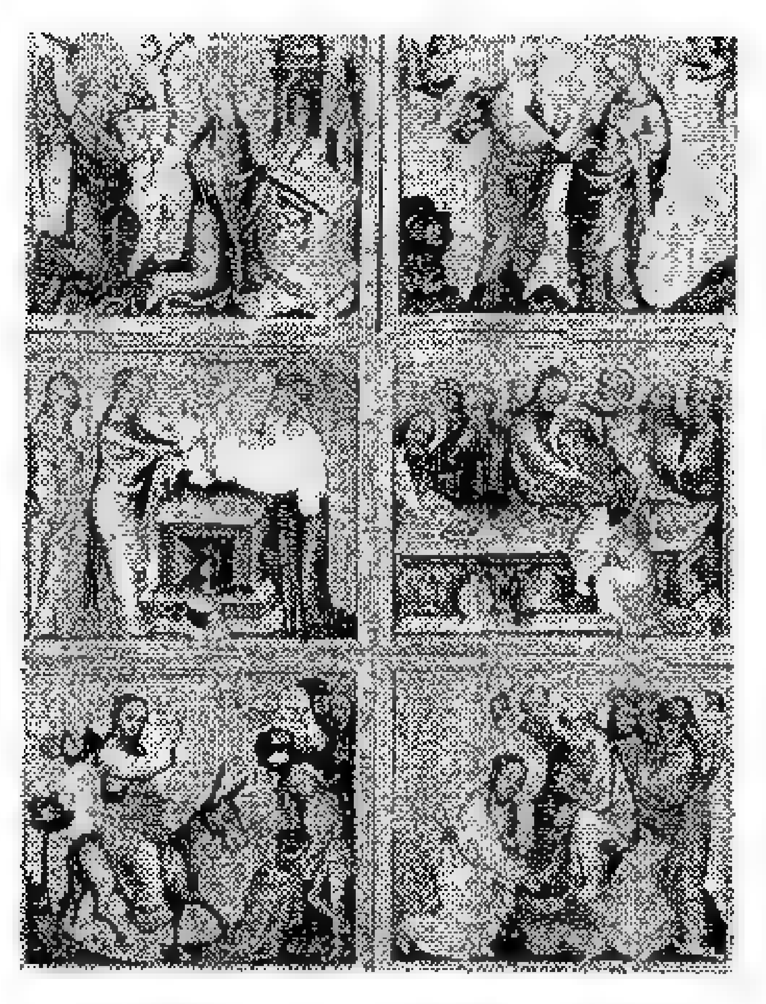
Можно назвать и иные случаи, когда человек сталкивается с чем-то загадочным, одновременно и очень близким, и очень чуждым, но от всего сердца чаемым; оно может мелькнуть или в чьей-то судьбе, или в лице погруженного в себя человека, или в пришедшем из

глубины веков памятнике. Для обозначения этого загадочного есть разные слова: «таинственное», «иное», «неземное», «святое», «горнее», «божественное». Именно это сродни религиозному постижению красоты.

В средневековые представления о красоте вошел идеал святости. Романтику святости можно поставить в один ряд с романтикой рыцарства. Цели их схожи: и та и другая обнаруживают одинаковую потребность в том, чтобы духовные святыни воплотились в реальной жизни. Возьмем в качестве примера исторический образ Петра Люксембургского. Прежде он был окружен безмерной роскошью, но решил стать аскетом. Сначала знатное окружение старалось отговорить его от намерения отречься от мира. Однако Петр дни и ночи проводил в молитве. Во всей его жизни не осталось ничего, кроме смирения. Он хотел стать аскетом. Это был тщедушный, болезненный юноша, несший бремя своего высокого духовного кардинальского сана. Сама исповедь превратилась для него в тягостную привычку. Каждый день он записывал свои грехи на листочке бумаги. Если же, находясь в пути, он не мог этого сделать, то, вернувшись, часами просиживал за этим занятием. Можно было видеть, как по ночам он пишет или читает при свече свои маленькие листочки. Иной раз он вставал среди ночи, чтобы исповедаться. Бывало и так, что он пытался обратиться к окружающим: они прикидывались глухими. Когда же он все-

таки находил себе слушателя, то зачитывал ему свои грехи, записанные на бумажках.

Людям нашей эпохи, может быть, трудно понять, такую погруженность в религию, такое мощное устремление к иному, неземному миру. Но без этой обостренной страсти средневекового человека к Богу, невозможно разглядеть и средневековые идеалы красоты. XV век демонстрирует своеобразную религиозную впечатлительность. С одной стороны, это страстное волнение, порой охватывающее весь народ, когда от слов странствующего проповедника горючий материал души вспыхивает, точно вязанка хвороста. Это бурная и страстная реакция, судорогой пробегающая по толпе и исторгающая внезапные слезы, которые, впрочем, сразу же высыхают.



Бертрам из Миндена. Сцены из жизни Христа, алтарь (1390—1400)

Но вместе с тем религиозное чувство порой устремляется в тихое русло, смягчаясь, тянется к новым формам жизненного поведения, к большой внутренней углубленности. Из мощного воздействия проповедей лишь немногое могло сохраниться в виде некоего элемента духовной культу-

ры. Проповедники того времени производили громадное впечатление. Однако заново пережить волнение, которое они вызывали у своих слушателей, трудно. Письменное изложение этих проповедей не может донести до нас их живое звучание. Даже для современников записанная проповедь мало что значила. Что же потрясало слушателей в момент проповеди? Это возникающие перед ними снова и снова устрашающие картины адских мучений. Это гремевшие раскатами грома угрозы неотвратимого наказания за грехи. Это и лирические излияния о божественной любви и страданиях Христа.

Вторжение божественного переживается так же, как утоление жажды или насыщение. Окрашенные кровью фантазии, постоянно поддерживаемые и стимулируемые верой, находят выражение в дурманящих загробных видениях, как бы озаренных алым сиянием. Но рождались и райские видения. Душа порхает как мотылек с одного цветка на другой, вкушая нектар. Трепетная вера этого времени постоянно жаждала непосредственно пребывать в красочных, сверкающих образах. Каждое изображение, каждый образ находили свое место в обширной, всеохватывающей системе средневекового мировосприятия.

Для средневекового человека любая вещь была бы бессмыслицей, если бы ее значение исчерпывалось практической полезностью. С одной стороны, эти вещи находятся в реальном, земном мире. Но с другой, открывают иное измерение



К. Виц.
Святая Магдалина и Святая Екатерина

жизни. Шум дождя в листве деревьев или накаты прибоя порой рождают в нас возвышенные переживания. Тогда реальные вещи обретают символический смысл. Алые и белые розы цветут в окружении шипов. Средневековый ум сразу усматривает здесь символический смысл: девы и мученики сияют красою в окружении страданий. Как происходит это уподобление? Из-за наличия одинаковых признаков: красота, нежность, чистота, кровавая алость роз те же, что у дев и мучеников.

«БОЖЕСТВЕННАЯ КОМЕДИЯ»

Представление о красоте к концу Средневековья начинает преображаться. В нем появляются новые трагические интонации. Земная и божественная жизнь вступают в эту эпоху в поразительном сплетении.

Мы обращаемся к великой поэме гениального **Данте Алигьери** (1265–1321). Главное произведение его жизни — «Комедия», которую современники Данте назвали «Божест-

венной комедией». Она построена как рассказ о странствиях Данте в ином мире, где он попадает в Ад, Чистилище и Рай. Проводником Данте по Аду и Чистилищу становится душа Вергилия — любимого поэта Данте, но Вергилию как язычнику нет дороги в Рай. Данте описывает центр Ада:

Мы были там, — мне страшно этих строк, —
Где тени в недрах ледяного слоя
Сквозят глубоко, как в стекле сучок.
Одни лежат; другие вмерзли стоя,
Кто вверх, кто книзу головой застыв;
А кто — дугой, лицо ступнями кроя.
В безмолвии дальнейший путь свершив
И пожелав, чтобы мой взгляд окинул
Того, кто был когда-то так красив,
Учитель мой вперед меня подвинул,
Сказав: «Вот Дит, вот мы пришли туда,
Где надлежит, чтоб ты боязнь отринул».
Как холоден и слаб я стал тогда,
Не спрашивай, читатель; речь — убоже;
Писать о том не стоит и труда.
Я не был мертв, и жив я не был тоже;
А рассудить ты можешь и один:
Ни тем, ни этим быть — с чем это схоже.
Мучительной державы властелин
Грудь изо льда вздымал наполовину,
И мне по росту ближе исполнин,
Чем руки Люцифера исполину;
По этой части ты бы сам расчел,
Каков он есть, ушедший телом в льдину.
О, если вежды он к Творцу возвел.
И был так дивен, как теперь ужасен,
Он, истинно, первопричина зол!
Я от изумленья стал безгласен,
Когда увидел три лица на нем;
Одно над грудью; цвет его был красен;
А над одним и над другим плечом
Два смежных с этим в стороны грозило,

Смыкаясь на затылке под хохлом.
Лицо направо — бело-желтым было;
Окраска же у левого была,
Как у пришедших с водопада Нила.
Росло под каждым два больших крыла,
Как должно птице, столь великой в мире;
Таких ветрил и мачта не несла.
Без перьев вид у них был нетопырий;
Он ими веял, движа рамена,
И гнал три ветра вдоль по темной шири,
Струи Коцита леденя до дна.
Шесть глаз точили слезы, и стекала
Из трех пастей кровавая слюна.
Они все три терзали как трепала,
По грешнику; так с каждой стороны
По одному, в них трое изнывало.

(Данте Алигьери. Божественная комедия. М., 1968, с.151-152)

Идея текста, дающая возможность множества прочтений, характерна для Средних веков, противоречивых и сложных, оставивших нам готическую архитектуру, исландские саги и схоластическую философию, в которой все служило предметом споров. Протяженность же «Божественной комедии» больше наших жизней. С каждым поколением читателей она становится богаче. Но почему? Ответ, судя по всему, прост: Средневековье раскрыло нам божественную красоту того, что не поддается непосредственному созерцанию. Круг прекрасного расширился неизмеримо. Возникла потребность за каждой деталью земной повседневности угадывать иной смысл, иное предназначение, иные краски. Рождалась привычка видеть мир в драматическом сопоставлении зримого и незримого.

Многие критики отмечали, что характерное свойство поэмы Данте — напряженность. И если мы вспомним о сотне песней поэмы, то покажется чудом, что эта напряженность не снижается, хотя в некоторых местах Рая то, что для поэта свет, для нас — тень. Мы видим Данте, испуганного Адом. Он испуган не потому, что трус, а потому что его испуг необходим, чтобы мы поверили в Ад. Данте испуган, он в страхе, он рассказывает об увиденном. Мы узнаем об этом не по тому, что он говорит, а по ритму стихов, по интонации. Если бы задача эпоса заключалась лишь в том, чтобы фиксировать минувшие события и освежать их в памяти людей, то он был бы неотличим от простой хроники. Достаточно, однако, подумать о Гомере, Данте или Мильтоне, чтобы убедиться в том, что в каждом великом эпосе мы встречаемся с чем-то особым, что ни в коем случае не сводится к отчету о минувшем.



Данте

«Божественная комедия» Данте — величайшее достояние человечества.

* * *

Красота, в традиционном смысле слова, — отнюдь не единственная цель искусства. Фактически это лишь вторичная, производная черта его. Средневековая культура открыла новые грани прекрасного. Долго и мучительно она освобождалась от языческого прославления жизни с ее радостями и утехами. Эта вера продвигалась к постижению неведомового, незримого мира, который находится за горизонтом повседневности. Здесь рождался священный трепет перед таинством, напряжение между тем, что можно созерцать, и тем, что манит неизвестностью. Открывая человеческие черты в Боге, Средневековье, тем не менее, устремлялось к идеалам святости, недосягаемости. Вот почему произведения средневекового искусства рождают новые образы красоты — манящие, мерцающие, неземные...

ТАЙНА УЛЫБКИ ДЖОКОНДЫ



ПОЧЕМУ ОПЯТЬ ВОЗРОЖДАЕТСЯ ЯЗЫЧЕСТВО?

Свою картину итальянский художник **Парис Бордоне** назвал «Венера, сатир и Амур». Но Венера предстает перед зрителями как нимфа. Снова мы вступаем в мир, где живут странные существа. Они обитают в лесах, по берегам водоемов. Они порой даже принимают облик людей и живут среди них, не раскрывая своего фантастического происхождения.

После нескольких столетий забвения Европа вновь открывает языческую Грецию. Начинается **эпоха Возрождения**, эпоха возрождения той красоты, которая отличала антич-



Рафаэль. Афинская школа. Фреска

ность. Почему же опять возвращается язычество? Возможно, это вполне понятная реакция на устремленность красоты в небесные дали. Устав от далекого и неведомого, искусство вновь обратилось к земным чарам. А, может быть, язычество вообще ближе к реальным переживаниям человека, к его мирским корням. И это отдаление от запредельного оказалось во многом продуктивным.

Великое итальянское **Возрождение** безмерно сложнее, чем о нем принято думать. В эту эпоху рождается небывалый подъем человеческого духа. С новой остротой переживаются проблемы творчества. Человек Возрождения пытается вернуться к античным истокам творчества. И вместе с тем возникает культ, но уже не столько Бога, сколько человека. Такое обожествление человека получило название гуманизма.

Гуманизм проникнут осознанием безмерной полноты того величия, которым наделен человек. Отныне человек рассматривается как средоточие мира, как творец земного бытия. Гуманизм — обязательный, необходимый опыт человека. Человек в этой системе мироощущения остается сам с собой, со своими ограниченными человеческими силами, связанными лишь с природной необходимостью. В гуманизме человек славит самого себя, забывая о Боге. Это находит свое отражение в культе природного человека. Восхитительные мастера кисти эпохи Возрождения — язычники. Человеческая плоть буквально завораживала их.

Языческие веяния проникают и в искусство Возрождения. Тело, которое во времена Средневековья утратило свою красоту, вновь завораживает великих мастеров. На картине итальянского художника **Якопо Тинторетто** запечатлены Адам и Ева. Автор любуется человеческим телом. Обрамленная зеленью, словно в волшебной раковине, Ева протягивает запретный плод Адаму, который в испуге отстраняется от нее. Замедленное движение света и теней в центральной части картины неожиданно становится взволнованным в правой части картины, где показан драматический эпизод непослушания героев божественной воле. Ангел, излучающий ослепительное сияние, изгоняет Адама и Еву в беспокойные дали холмов и гор — туда, где еще не зародилась человеческая жизнь...

Художники эпохи Возрождения часто обращались к религиозной тематике. Они изображали Бога, Мадонну, Иисуса, библейские сюжеты. Однако при этом старались подчеркнуть языческое обожествление тела. Вот, по замыслу, маленький Иисус. А изображен он как обычный хорошенький мальчик. Не религиозный сюжет, а домашний, лишенный божественного ореола. Или, скажем, фреска на алтарной стене Сикстинской капеллы (1535–1541). Она принадлежит кисти **Микеланджело Буанаротти** (1745–1564). Она задумана как религиозная картина, но на самом деле получается нечто языческое, не христианское. Микеланд-

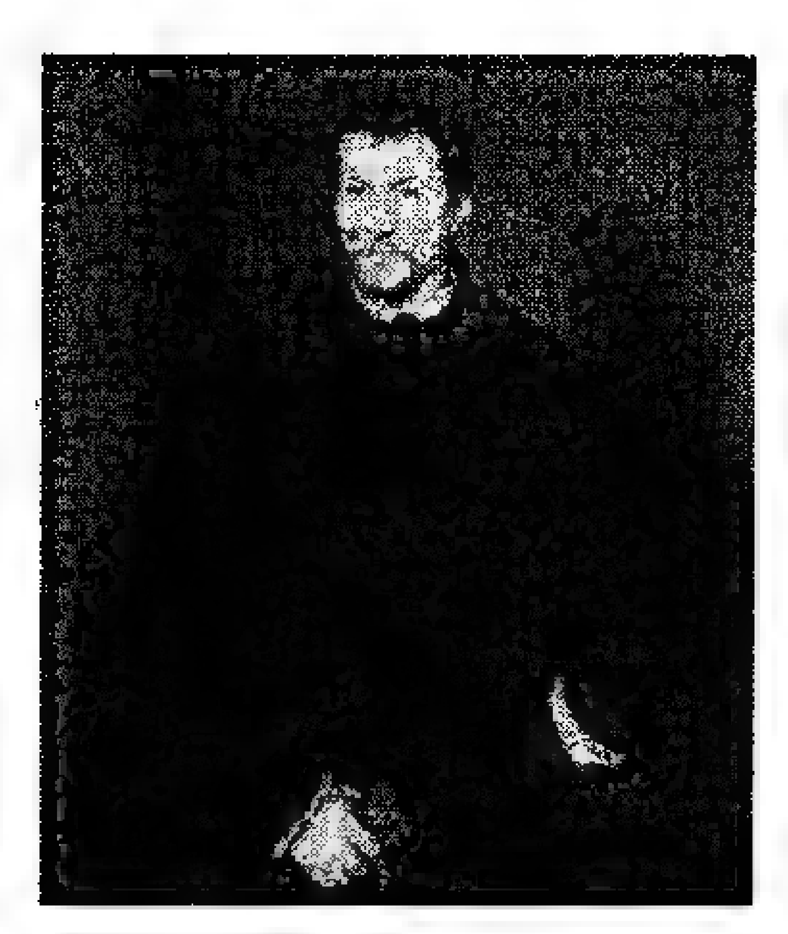
жело изображает не сцену Суда, в которой уже произошло разделение на праведных и грешных, как это принято в канонической композиции, а непосредственно предшествующий ему момент: «И восплачутся все племена земные, и увидят Сына Человеческого, грядущего на облаках небесных с силой и славою великою». Происходящее в трактовке Микеланджело — грандиозная космическая катастрофа, вызывающая ужас у всех, кто в нее вовлечен: грешников не отличить от святых, ангелов — от людей, все втянуты в общий поток движения, которому придан решительный характер. Центром огромного водоворота, увлекающего гроздья могучих тел, становится поднятая в грозном жесте десница Христа.

Современники Микеланджело видели в круговом вращении фигур, в некоторых образах параллель с «Адом» **Данте**, любимейшим поэтом Микеланджело. Художнику удалось способом, никому до него не доступным, изобразить Страшный Суд, подлинные проклятие и воскрешение. Однако смелая фреска вызвала не только восторг, но и порицание. Так, великий испанский живописец **Эль-Греко** (1541–1614), посетив Рим в **1570 г.**, предложил сбить фреску со стены и написать на ее месте другую, более глубокую и истинную с христианской точки зрения. О тяжелейшем кризисе, в котором пребывал сам художник во время шестилетнего труда, свидетельствуют не только его письма и сонеты той поры, но и «автопортрет» на фреске в виде

изображения на коже, живьем содранной со св. Варфоломея, у ног карающего Христа.

Новое осмысление красоты обожествляет человека в человеческом. Обратимся, скажем, к творчеству **Ботичелли**, итальянского живописца и рисовальщика эпохи раннего Возрождения (1444 или 1445–1510). Его искусство складывалось в условиях утонченной культуры круга Лоренцо Медичи, правителя Флоренции. Ботичелли создавал произведения на сложные мифологические и аллегорические темы.

Утверждение величия человека, характерное для эпохи Возрождения, вызвало подъем портретного искусства. Итальянские портреты эпохи Возрождения изображают людей сильными духом, энергичными, полными чувства собственного достоинства. За внешне спокойными образами таится большая внутренняя сила. Венецианские художники любили изображать людей на фоне пейзажа.



Тициан.
Мужской портрет

В композициях и портретах **Париса Бордоне** (1500–1571) отразились характерные особенности венецианской школы живописи XVI в.: жизнерадостность, полнокровность образов, связь их с при-

родой, замечательное колористическое мастерство. Светский характер искусства Возрождения просматривается и в том, что художники изображали богатую, красочную жизнь Венеции. Во многих произведениях с большой яркостью изображены представители итальянской аристократии.

ЛЮБОВЬ ПЕТРАРКИ И ЛАУРЫ

Эпоха Возрождения знаменовала собой крупный сдвиг в истории европейской культуры. Он характеризовался крупнейшими экономическими и социально-политическими преобразованиями, расцветом светской гуманистической мысли, великими научными и географическими открытиями, возрождением античного культурного наследия. Исторический поворот от Средневековья к Возрождению усматривали многие деятели европейской культуры, в частности, в Италии поэт-гуманист **Франческо Петрарка** (1304–1374), писатель-гуманист **Лоренцо Валла** (1407–1457).

Юный Петрарка, будущий великий поэт Возрождения, как утверждает притча, пришел в храм. Неподалеку от него, захваченная молитвой, стояла девушка, лица которой не было видно. На бархате покоилась только очаровательная белоснежная ручка. Юноша невольно залюбовался ею, пытаясь в то же время разглядеть

силуэт молодой католички. И вдруг в поэтическом воображении юноши эта ручка покрылась морщинами, высохла, стала старческой. Его сердце наполнилось острой болью за юное совершенство, которому природа нанесет отвратительные метки увядания.



Петрарка.
С портрета неизвестного художника школы Беллини

Так родилась романтическая любовь Петрарки к **Лауре**, о которой теперь знает весь мир. Любовь, не претендующая на взаимность. Чувство, одухотворяющее душу. Безответная любовь нужна странствующему рыцарю, слагателю стихов. Однако между поэзией **трубадуров** (певцы-поэты XI–XIII вв., которые отличались изысканной лирикой) Средних веков и эросом Возрождения огромная и принципиальная разница. Она определяется, прежде всего, возрождением античной культуры, культом человека и обостренным вниманием к сокровенным тайнам человеческой психики.

Конечно, и в античной литературе воспроизводились томления и страдания из-за любви. Переживание печали связывалось не с эроти-


Дом Петрарки близ Падуи

ческой неудовлетворенностью, как в **куртуазной** (куртуазный — учтивый, рыцарский) **поэзии**, а со злосчастной судьбой.

В эпизоде из жизни Петрарки есть момент, почти немыслимый в предшествующей поэзии. Поэт увлечен не образом девушки, а возможным природным увяданием. Возникает новое понимание любви, переосмысливающее прежние традиции. В ее основе лежит античный взгляд на чувственную земную любовь; культ тела. Только он становится теперь более объемным, ибо эпоха Возрождения тем и интересна, что она поставила во главу угла человека — земного, плотского, природного.

Выделяют три периода внутри Возрождения, интересные каждый своим пониманием любви. Прежде всего **ранний Ренессанс**, когда в итальянской поэзии сложился «сладостный новый стиль». Многие писатели и поэты обращаются к теме любви. Среди них можно выделить **Гвидо Квиницелли** и **Гвидо Кавалькан-**

ти. Настоящая энциклопедия чувства обнаруживается в творчестве Данте, Петрарки и Боккаччо.

XV век знаменует другой период. Среди самых ранних произведений можно назвать «Диалог о любви» **Лоренцо Пизано.** Однако центральную роль играет все же творчество **Марсилио Фичино.** Он перевел на латинский язык сочинения многих философов и поэтов. Через любовь, которая мыслилась как основа мира, философы пытались осознать законы бытия. Так М. Фичино приходит к озарению, что любовь близка к безумию, во всяком случае может помрачить ум человека. Чувственность становится объектом осознания. В противоположность римско-католической церкви **гуманисты** Возрождения утверждали, что человек полностью принадлежит земному миру.

Следующий этап относится к XVI в. Он знаменит не только сочинениями философского, но и нравственного, психологического характера. Люди этой эпохи обсуждают множество конкретных вопросов, помогающих постичь природу чувств: как молодые люди должны влюбляться, как ухаживать за женщинами, что представляет собой женская красота, можно ли говорить о близости любви и ревности, любви и безумия... Вспомним для примера непревзойденные сонеты Шекспира:

Когда на суд безмолвных, тайных дум
Я вызываю голоса былого;
Утраты все приходят мне на ум
И старой болью я болею снова...

В стихах поэтов Возрождения затрагиваются те же темы, которые были известны по Средневековью: ночные встречи, предрассветные расставания, клятвы верности, муки ревности и одиночества. Однако теперь, в эпоху, когда рождается обостренное внимание к человеку, эти сюжеты обретают психологическую объемность. Любовь оказывается не фрагментом жизни, а самой ее сутью. Обнаруживаются поразительные нюансы этого всеохватывающего переживания. Вместе с тем оказывается, что любовь раскрывает душу человека, ее неизмеримые глубины...

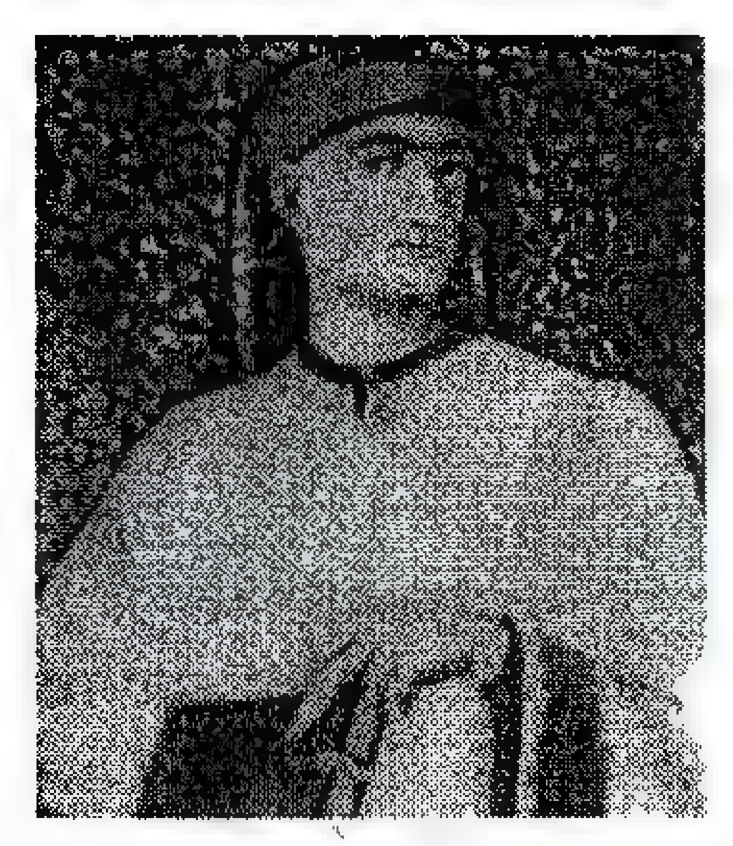
Поэт **Марко Вида** (1485–1566) более десяти лет работал на «Христиадой». Ее встретили восторженно. Из всех произведений Виды наибольшей и самой прочной славой пользовалась «Поэтика». Она состоит из трех книг. Первая посвящана воспитанию будущего поэта. Начав с рассуждения о «божественном» происхождении стихов, Вида дает краткий обзор истории поэзии у древних и говорит о возрождении ее в последнее столетие (XVI в.). Тему второй книги Вида определяет так:

«Как подходящее вам найти и то, что найдете,
Правильно расположить по порядку вас научу я».

Третья книга посвящена вопросам языка и стиля. Здесь мыслитель и поэт рассуждает о красоте. Она представляется ему такой, какой некогда в древности открылась античным поэтам.

Был провозглашен идеал «человечного человека». Культ телесных, плотских радостей про-

низывает творчество такого известного итальянского гуманиста, как **Джованни Боккаччо.** В своем знаменитом произведении «Декамерон» писатель рисует мир интимных лирических переживаний. Любовь осмысливается как начало человечности и очищения. Откровенность, которая сопутствует описаниям лирических сцен, продиктована представлением о том, что любовь — естественное человеческое чувство.



Джованни Боккаччо.
С гравюры XVI в.

Но в эпоху Возрождения любовь осмысливалась не только как чувственность. Она воспринималась как могущественная космическая сила, как универсальный принцип соединения души и тела. Иначе говоря, люди той эпохи стремились к одухотворению чувства. Они задумывались над тем, почему люди испытывают благоговение друг перед другом, почему любовь никого не обходит стороной...

ГАРМОНИЯ СОЗВУЧИЙ

Как культурно-историческую категорию термин «Возрождение» начал впервые употреблять в XVI в. итальянский художник

Джорджо Вазари (1511–1574), в **музыкознании** этот термин применяется со второй половины XIX в. Что касается последнего, то, надо сказать, существуют разные точки зрения на исторические границы музыки Возрождения. Как и в других видах искусства, в музыке необычайно усилилась тенденция к отражению разнообразия мира, но непременно в совершенном согласовании, гармонии, соразмерности всех элементов целого.

Средневековый эстетический канон (идеал) стал постепенно разрушаться под влиянием индивидуализма эпохи Возрождения, когда возросла роль светских жанров музыкального искусства. Самостоятельной стала **инструментальная музыка**. Возродился интерес к **танцевальному искусству** — появились многочисленные танцевальные жанры, танцевальные собрания, специальные руководства и первые профессиональные **танцмейстеры**.

В традиционных церковных жанрах, например в **мессе** (центральное богослужение суточного цикла католической церкви), в котором, как правило, важная роль отводится музыке, стали использоваться светские мелодии. Было дозволено свободно включать их и исключать. В композиторском творчестве появилась задача «изобретения» нотного материала. Как в живописной композиции эпохи Возрождения, в музыке стали уделять внимание такому звучанию музыки, которое предполагало пространственные характеристики. Так родилась,

например, перекличка хоров, позволившая получить эффект эха. Некоторые новые явления в музыке той эпохи были непосредственно вдохновлены идеями античности. **Эстетика Возрождения** в своих основных принципах отрицала средневековую. В эпоху Возрождения происходило активное формирование национальных школ. Вместе с тем были заложены основные принципы современной культуры.

ЗАГАДОЧНАЯ УЛЫБКА ДЖОКОНДЫ

Леонардо да Винчи (1456-1519) — самый «универсальный» из всех универсальных гениев Возрождения: величайший художник, скульптор, архитектор, ученый. Интересно, что австрийский психиатр **Зигмунд Фрейд** (1856–1939) обратился к творчеству этого гения. И вот что поразительно. Исследователь пытался показать, как в творчестве великих людей отражаются их собственные детские переживания. Фрейд особенно интересовался тем этапом в развитии



Леонардо да Винчи. *Джоконда*

ребенка, когда его психосексуальные влечения вытесняются социальной творческой деятельностью.

Обсуждая всемирно известную картину Леонардо, Фрейд не мог обойти вниманием загадочную улыбку **Джоконды**. Многие искусствоведы прошлого и настоящего пытались разгадать, в чем очарование, необыкновенное, влекущее обаяние этой человеческой улыбки. Сначала немного о самой картине. Она писалась на протяжении четырех лет и считалась незавершенной. Леонардо воссоздавал образ **Моны Лизы**, супруги флорентийца Франческо дель Джокондо. Заказчик не получил картину, ее приобрел король Франции Франциск I.

Что же мучило Фрейда? Отчего запечатлелась такая улыбка, которая прежде всего безумно нравилась самому художнику? Но завораживающая улыбка пришлась по вкусу миллионам людей, которым довелось увидеть картину Леонардо. Есть еще одно обстоятельство. Художник стал рассматривать улыбку как воплощение человеческой красоты и постоянно воспроизводил ее уже на других полотнах. Фрейд считал, что у Леонардо, по существу, было две мамы. В доме отца маленький Леонардо нашел не только добрую мачеху Альбиеру, но и бабушку, мать своего отца, Мону Лючию.

Леонардо написал картину «Св. Анна с Марией и младенцем Христом». На этом полотне обе женщины запечатлены молодыми. Художнику хотелось воспроизвести образы двух ма-

терей, той, которая его родила (Катарина) и той, которая его воспитала (донна Альбиера). По мнению некоторых ученых, тонкие и мягкие черты флорентинки Моны Лизы Джоконды воплощали леонардовские воспоминания о своей матери Катарине. В улыбке Джоконды выражены сдержанность и обольстительность, стыдливость и чувственность, нежность и интимность — словом, те противоречивые чувства, которые составляют тайну отношений между сыном и матерью.

Когда Мона Лиза села перед художником, ее улыбка воскресила воспоминания художника, переживания его детства. Любопытно, что после этой картины в других произведениях Леонардо изображал мадонн, которые имели покорно склоненные головы и необыкновенно блаженную улыбку бедной крестьянской девушки. Леонардо был пленен улыбкой Джоконды, потому что она пробудила в нем нечто, что с давних пор дремало в его душе, быть может, какое-то старое воспоминание. Это воспоминание, всплыв однажды, оказалось достаточно важным, чтобы более не покидать художника; он был вынужден снова и снова изображать его.

Все это в известной мере имеет весьма простое объяснение. Художник рисует женщину и вдруг в ее улыбке угадывает нежность матери. Разве это толкование неизъяснимой улыбки Джоконды? Если улыбка Джоконды произвела такое неизгладимое впечатление на художника, что после этого все изображаемые им мадон-

ны «украшались» улыбкой крестьянской девушки, то как в этом случае объяснить такие полотна мастера, как «Мадонна Литта» и «Мадонна с цветком»? Ведь они были написаны художником задолго до создания портрета Моны Лизы. Сделаем предположение: в чарующей улыбке Моны Лизы нашли отражение нюансы всех написанных Леонардо мадонн. В улыбке Джоконды, наконец, удалось ухватить, «обобщить» накопленный психологический и художественный опыт.

Но в русле нашей темы красота вошла в наше изложение с неожиданной стороны. Человеческое лицо обладает несомненной красотой, потому что оно отражает внутренний мир личности. Но улыбка — это не просто выражение лица или гримаса. Это выражение внутренней красоты человека. Мы смотрим на изображение и видим оттенки чувств — лукавства, простодушия, лучезарности, отзывчивости — все это передано в таком сочетании, что, естественно, рождает ощущение тайны. Что это за женщина? Что выражает ее улыбка? Какую весть она несет людям?

ЛЮБОВЬ ЗЕМНАЯ

Куртуазная поэзия исчезла. Но осталось преклонение перед женщиной. Чему отдать предпочтение — неземной, недосягаемой красоте или обычной подруге? Английский поэт и

драматург **В. Шекспир** внес в постижение прекрасного напряженные горячие чувства. Он славит не «раскрашенных богинь», а милую, которая прекрасна сама по себе:

Не соревнуюсь я с творцами од,
Которые раскрашенным богиням
В подарок преподносят небосвод
Со всей землей и океаном синим.
Пускай они для украшенья строф
Твердят в стихах, между собою споря,
О звездах неба, о венках цветов,
О драгоценностях земли и моря.
В любви и в слове – правда мой закон,
И я пишу, что милая прекрасна,
Как все, кто смертной матерью рожден,
А не как солнце или месяц ясный.
Я не хочу хвалить любовь мою —
Я никому ее не продаю!

Безмерно прекрасен небосвод. Неповторимы божественные песнопения. Но истинной красотой обладает не внешний мир, а переживания самого человека. Многообразны и уникальны оттенки человеческих чувств. Именно они и являются источником вдохновения для певца красоты!

О КРАСОТЕ И ГРАЦИИ

Знаменитый итальянский энциклопедист **Б. Варки** задается вопросом: может ли **грация**, то есть изящество, существовать без красоты? И еще: чего желать больше — красоты или грации? Мыслитель рассуждает примерно так: ес-

ли иметь в виду природную красоту, то можно утверждать — красота есть не что иное, как грация, которая радует душу любого, кто ее видит и понимает. **Грация** — это некое качество, которая возникает и повторяется во всем, что можно назвать изящным. Стало быть, где есть красота, неизбежна грация. Однако это вовсе не означает, будто там, где грация, там и красота.

Итак, грация может существовать без красоты. Однако истинная красота не может



Леонардо да Винчи. *Портрет дамы с горностаем*

существовать без грации, в истинной красоте неизбежно заключена грация. Если бы можно было встретить красоту без грации, то предпочтительнее быть грациозным, чем красивым. Красота же есть не что иное, как надлежащая соразмерность и соответствие всех частей друг другу. Прекрасными можно назвать женщин, которые не обязательно внешне красивы, но хорошо сложены, грациозны, обладают неким обаянием, шармом.

Женщина высокая, с хорошо сложенной фигурой и превосходным цветом кожи, но не обладающая грацией, полагает мыслитель, не может называться красивой.

Для многих Квинтия прекрасна.
А для меня она бела,
Пряма, стройна и высока
И так искусно создана,
Что быть могла бы совершенством,
Когда б в ней грация жила.
Увы, и соли едкая крупица
Ей не прибавит прелести частицу.
Но Лесбия прекрасна, и она
Похитила все грации одна.

Красота, которую называют грацией, возникает из формы. Она вообще понимается двояко. Одна красота — в телесности. Другая — в совершенстве души. Грация души, которую можно назвать подлинной красотой, зачастую обладает необходимым совершенством и пропорцией. Красота в этом смысле не может быть лишена грации.

МНОГОКРАСОЧНОСТЬ КАРНАВАЛА

Красота обнаруживает себя не только на полотне, в музыкальном аккорде, в скульптурном изваянии. Она проступает и в самой жизни, в быте, в повседневности. В конце Средневековья и в эпоху Возрождения широкое распространение получили **карнавалы** — эти радостные многолюдные празднества. Участники надевали маски, а тот, у кого не было карнавального наряда, просто нес факел... Празднества карнавального типа и связанные с ними смеховые действия или обряды занимали огромное место уже в жизни средневекового человека. О красоте этой жизненной обыденности писал русский философ **Михаил Михайлович Бахтин** (1895–1975) в своей работе «Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса».

Вот что рассказывает М.М. Бахтин. Кроме карнавалов в собственном смысле с их многодневными и сложными площадными и уличными действиями и шествиями, проводились особые «праздники дураков» и «праздник осла», существовал особый, освященный традицией вольный «пасхальный смех». Более того, почти каждый церковный праздник имел свою, тоже освященную традицией, народно-площадную смеховую сторону. Таковы, например, так называемые «храмовые праздники», обычно сопровождаемые **ярмарками** с их богатой и разнообразной системой площадных

увеселений (с участием великанов, карликов, уродов, «ученых» зверей). Карнавальная атмосфера господствовала и в дни постановок **мистерий**. Царила она также на таких сельскохозяйственных праздниках, как сбор винограда, проходивший и в городах.

Смех, подчеркивает Бахтин, обычно сопровождал и гражданские и бытовые церемониалы и обряды: шуты и дураки были неизменными их участниками и пародийно дублировали различные моменты серьезного церемониала (прославления победителей на турнирах, церемонии передачи ленных прав, посвящений в рыцари и др.). И бытовые пирушки не обходились без веселых представлений, например, избрания на время пира королев и королей «для смеха».

Опираясь на исследование творчества крупного французского писателя **Франсуа Рабле**, Бахтин противопоставляет **культуру народную и официальную.** В самом деле, когда мы рассматриваем культуру той или иной эпохи, мы, в первую очередь, обращаем внимание на парадную красоту —



Рабле. Портрет работы неизвестного художника XVII в.

скульптуры, храмы, музеи и грандиозные сооружения. Но красота как феномен обнаруживается и в народной жизни. Все народные обрядо-зрелищные формы, пронизанные, искрящиеся смехом, чрезвычайно резко, можно сказать, принципиально отличались от серьезных официальных — церковных и феодально-государственных церемониалов. Они как бы строили по ту сторону всего официального второй мир и вторую жизнь.

Праздники занимают огромное место в жизни людей. Разумеется, человек не может жить без труда. Но как сильна в нем потребность игры! Ведь в **игре** важен не результат, а сам процесс. Она является свободной деятельностью. Она позволяет ощутить такие стороны жизни, которые выходят за пределы индивидуального существования человека. Ведь только на карнавале простолюдин может вообразить себя королем, а обычная горожанка — королевой. Шут на карнавале оказывается мудрецом, и всех захватывает ощущение праздника.

Почему праздник доставляет людям радость? На это есть две причины: во-первых, праздник служит подкреплением надежды на счастливую жизнь, на социальную гармонию; во-вторых, в отличие от будничной жизни, отягощенной обязанностями, заботами и тяготами повседневного труда, праздник превращает жизнь в игру, где происходит «выключение» ответственности, временное снятие серьезности жизни, социального контро-

ля, ограничений и запретов, освобождение ее для естественного самовыражения и самореализации человека.

Смеясь над недостатками других, человек возвышает себя, убеждает себя в собственном совершенстве и непогрешимости, то есть причисляет себя к идеальной жизни. Смеясь над собственными недостатками, он очищается от них. Таким образом, **смех** — разрушительно-созидательное начало, совершенный инструмент развития культуры и человека.

Официальный праздник был обращен в прошлое. Когда господствующий класс проводил нечто торжественное, он обращался к историческим образам. Именно так можно было укрепить силу традиции, сохранить существующий порядок. Иное дело — праздник народный. **Карнавал** торжествовал как временное освобождение от господствующей действительности и существующего строя, временная отмена всех иерархических отношений, привилегий, норм и запретов. Это был подлинный праздник жизни, праздник становления, движения и обновления. Он был враждебен всякому увековечиванию, завершению и законченности. Он смотрел в бесконечное будущее.

На время праздника миру разрешено выйти из обычной колеи. В самом карнавальном действе царит пародийное отношение к событиям. Все высокое, торжественное подменяется бытовым, приземленным. Феи, которым

надлежит жить в недосягаемом мире, ужинают в беседке. Все другие пируют в кабаке. Во время карнавала царствует игра. Ее характеризует непредсказуемость. Ведь это в официальной жизни все расписано, упорядочено. В игре же царит случайность. Бросая кости, можно получить неожиданный результат. Участники карнавала пытаются поймать свой шанс. Партнером оказывается судьба. С ней можно не церемониться. Ведь она сама раскрывает возможности удачи. А может быть, случайность — это вестник судьбы?

В официальной жизни все казенно, пресно. Боги и святые, похоже, не от мира сего. Но участникам карнавала нужны другие идолы — земные, понятные в своих помыслах и поступках. И тут начинается парад развенчанных **языческих богов.** А вместе с ними возвращаются драконы и сирены, сатиры и русалки. Появляются феи, проходят **арлекины.** На площади веселятся дамы нестрогого поведения.

Но теперь возникает вопрос: имеют ли эти празднества хоть какое-нибудь отношение к прекрасному? Может быть, это скорее глумление над красотой, обесценивание ее и ее строгих форм? Не получается ли, как выражается пушкинский Сальери: «мне не смешно, когда маляр негодный мне пачкает Мадонну Рафаэля, мне не смешно, когда фигляр презренный пародией бесчестит Алигьери»? Нет, карнавальное искусство, напротив, раскрывает новые, малоосвоенные прежде **грани красоты.**

Ведь в нем нет эстетики безобразного. Но разве не очевидно, что прекрасное познается в сравнении? Античность сопоставила трагедию человеческого духа и красоту. Средневековье сравнило краски земного мира с недосягаемым. Возрождение сумело через ироническое отношение к красоте выразить ее нерушимость. Красота спустилась с **Олимпа** и доказала свое главное достоинство — право быть прелестью самой жизни в ее разнообразных проявлениях.

* * *

Новые идеалы красоты в эпоху Возрождения были связаны с началом критического отношения к вере. Мир, который был полон чудес и таинств, стал постепенно расколдовываться. Ушло очарование неприкосновенного, священного мира. Но теперь по-новому открылась полузабытая красота земной реальности. Вернулось трепетное отношение к телу. Воскресли языческие боги. Восстановилась жажда посюсторонней жизни. Обнаружилось прекрасное в стихии народных празднеств, отторжение пресной официальной навязанности.

Какой разносторонний мир красоты демонстрирует нам эпоха Возрождения! Никогда еще не было послано в мир столько творческих сил. Забыть величие и возвышенность божественных сфер оказалось невозможным. И все-таки можно считать, что тайна этой эпохи не раскрылась в полной мере. Еще никогда ранее так



Тинторетто.
Поклонение пастухов

резко не проявлялась трагедия творчества. Поднявшись на немыслимые вершины художественного выражения, Возрождение в то же время в полной мере ощутило недостижимость вечных идеалов красоты.

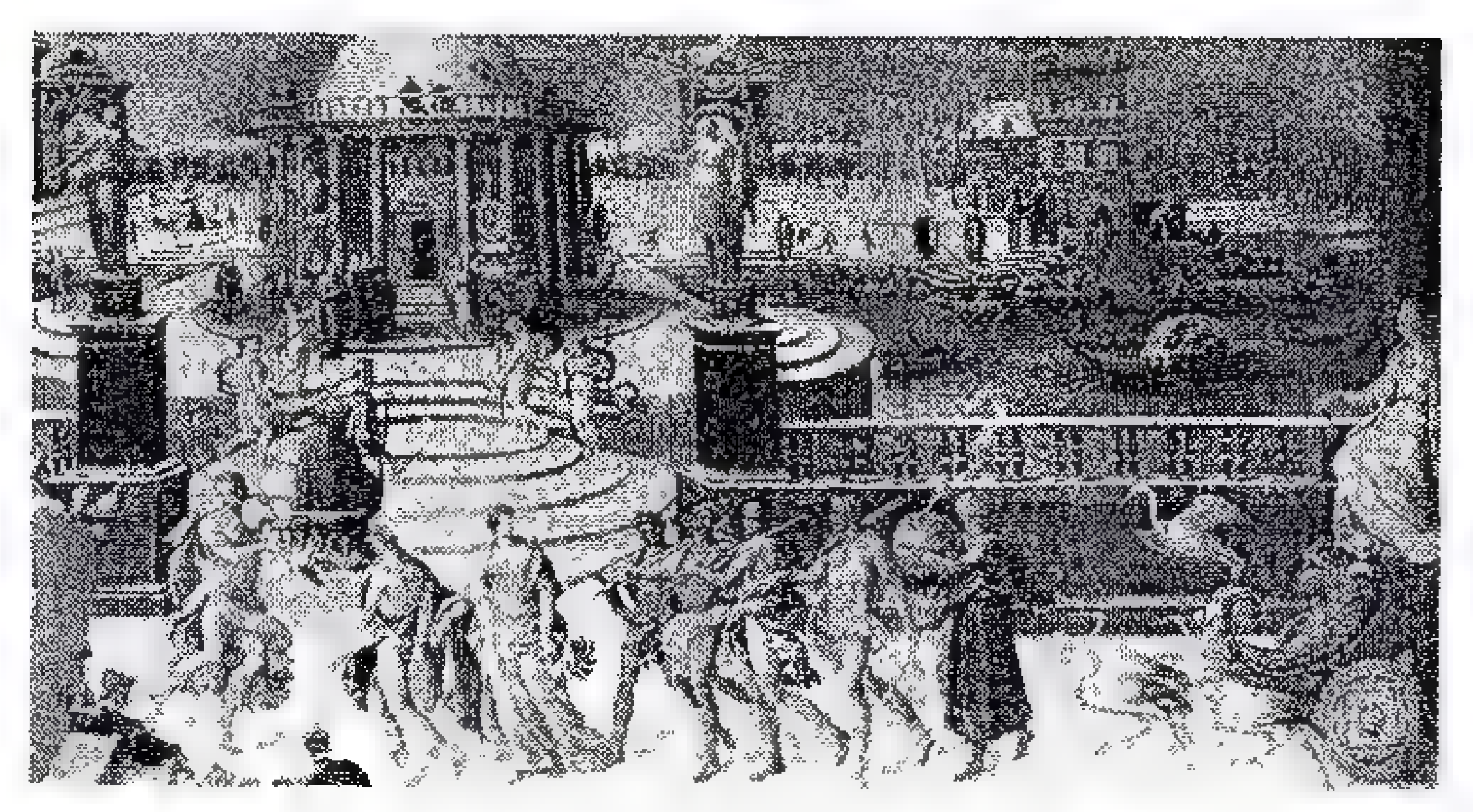
Но именно это вечное стремление человеческого духа к недостижимому, к истинному совершенству и есть гимн красоте вселенской, неиссякаемой во всех проявлениях.

БЫЛ ЛИ ГАЛАНТНЫЙ ВЕК ГАЛАНТНЫМ?



XVII в. в Европе — время расцвета **абсолютизма**, то есть эпоха монархов и их приближенных. (Историки называют это время **«галантным веком»**). Он, естественно, рождает новый образ красоты. Если в конце Возрождения художники пытались создать новый стиль — **маньеризм**, который должен был противопоставить красоте те стороны жизни, которые были связаны с безобразным, то **барокко** — это попытка окончательно расстаться с карнавальным стилем.

Маньеризм (от итал. слова *manèria* — манера, стиль) — художественное течение, проявившееся в различных видах искусства Западной Европы XVI в. на переходном этапе от эпохи Возрождения к XVII в. Маньеризм отразил нарастание кризисных явлений в позднем Возрождении, когда главной целью твор-



А. Карон. *Триумф зимы.*

чества было провозглашено следование «красивой и ученой манере», «идеальным образцам» искусства эпохи Возрождения. Маньеристы же утверждали трагический разлад бытия, власть иррациональных сил, субъективность искусства. Произведения маньеристов отличаются усложненностью, напряженностью образов, изощренностью формы, а нередко и остротой художественных решений (в портретах, рисунках и др.).

Маньеризм — антиклассический стиль второй половины XVI в. Он отличается от позднего Возрождения, поскольку выражает уже иное отношение к красоте. В основе маньеризма лежат сомнение и отчаяние, внутренний раскол и страх, завороженность смертью. Классическая форма окаменевает, застывает, мертвеет. Верх берет вычурная надуманность. Маньеризм тянется к холодным и неприступным материалам вроде хрусталя, предпочитает панцирь человеческому телу, маску — лицу. Он — возвышенный, загадочный, чересчур духовный и предельно серьезный.

Этот стиль дает развитие новой идее, которая помогает оттенить прекрасное — насколько вечна красота, нетленна ли она? Здесь особую роль сыграло также отношение к смерти, которое сложилось в эту эпоху. Постепенно стала складываться романтизация смерти. А вместе с воспеванием кончины рождается и эстетика ужасного. Поэты пытаются выразить красоту через ее противоположность — безоб-

разие. Они приходят к убеждению, что уродство может быть привлекательным. **Маньеристы** рассматривают страх как агонию человечества. Таинственно и страшно рождение человека. Страшен для человека переход из темной утробы мира в таинственную вечность. Страшна своей новизной и ответственностью каждая минута человеческой жизни.

Но человек научился обманывать свой страх, прятать его и даже поэтизировать. Однако во всех областях жизни люди становятся рабами своего темного страха. Уничтожить в своих переживаниях всякий признак какого бы то ни было страха невозможно. Но страх можно возвысить. К этому и устремились маньеристы.

Одно из явлений, свойственных маньеризму, — опрощение человеческого образа. Так, нидерландский живописец и рисовальщик XVI в. **Питер Брейгель Старший** творчески переработал уроки итальянской живописи своего времени и создал глубоко национальное искусство, опирающееся на нидерландскую традицию и фольклор. В творчестве П. Брейгеля словно переплелись сатира, юмор и фантастический гротеск, лиричность и эпичность картины мироздания («Битва Масленицы и Поста», «Безумная Грета», «Крестьянский танец», серия «Времена года», «Слепые»).

П. Брейгель смотрел на человека со стороны — как на причудливую странность, залетного инопланетянина. Человек предстает в его



П. Брейгель Старший. *Крестьянский танец*

произведениях в беспощадном свете — мелким, испорченным, зловредным, придурковатым, неуклюжим. Человеческий мир хаотичен и бессмыслен, обуян бесовщиной, одержим смертью. Замечательно внимание П. Брейгеля к детям, безумцам, уродам, эпилептикам, слепым, к состоянию опьянения, к поведению массы, к обезьянам, которые особенно интересуют современную психологию. Зато природа на картинах Брейгеля рядом со скверной человеческой величественна и чиста.

Приверженцы маньеризма проводили резкую грань между фантазией художника и воплощением ее в произведениях искусства. В композиционных построениях, цветовой гамме, в музыке и поэзии маньеризм достиг виртуозности. Но в то же время маньеристы

нередко прибегали к **аффектации**, неестественности. Их чувства часто оказывались преувеличенными, вычурными, лишенными простоты и безыскусности.

Во второй половине XVI в. маньеризм стал господствующим направлением в придворном искусстве Италии. Он оказал воздействие на некоторых представителей французской и нидерландской живописи, а также на французских и испанских придворных стихотворцев (XVI–XVII вв.) Творчество ряда художников-маньеристов было пропитано религиозно-мистическими мотивами. Однако внутри этого течения нашла отражение и «светская» эротическая тематика.

СТИЛЬ БАРОККО

Барокко (итал. *barocco* — странный, причудливый) — основной стиль в искусстве Европы и Америки конца XVI – середины XVIII вв. Само слово толкуют по-разному, нередко переводят как «кривое, странное, неправильное». В отличие от маньеризма, для барокко характерен драматизм. Этот стиль связан с дворянско-церковной культурой зрелого абсолютизма. Оно тяготело к торжественному «большому стилю» и в то же время отразило представления о сложности, многообразии, изменчивости мира. Барокко были свойственны контрастность, напряженность, динамич-

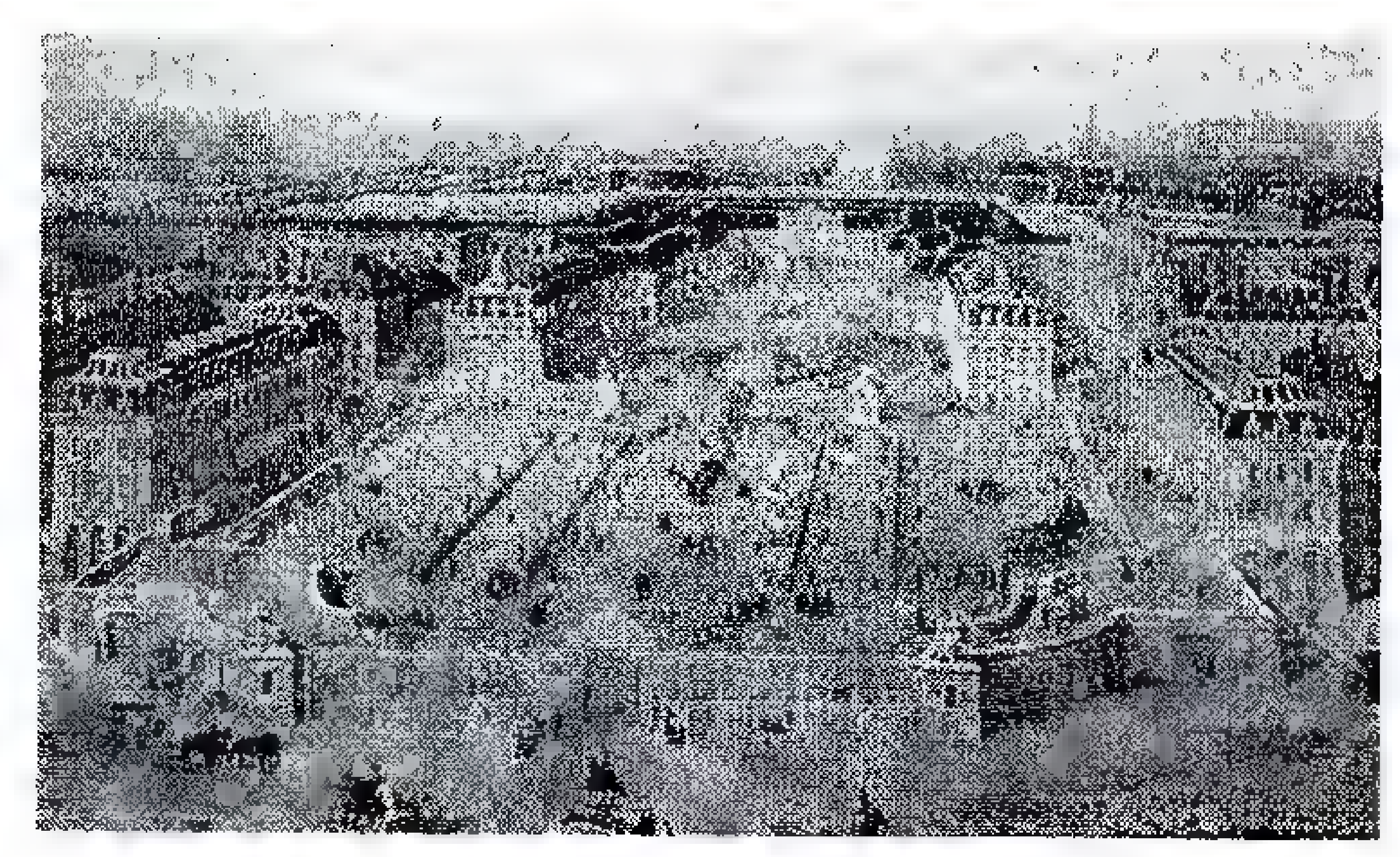
ность образов, аффектация (преувеличенность чувств), стремление к величию и пышности, к совмещению реальности и иллюзии, к слиянию искусств (городские и дворцово-парковые ансамбли, опера, оратории).

Эпоха барокко не знает себе равных по пышности и помпезности, открытой приподнятости чувств. Зачинателями и вдохновителями нового стиля явились итальянцы. Своей роскошью и великолепием барокко позволяет создать величественную декорацию для различного рода общественных действ: балов, приемов, банкетов и т.д. Оно достойно обрамляет блистательное придворное общество с его демонстративным, театрализованным ритуалом.

Итальянские мастера оставались в XVII в. непревзойденными авторитетами для всей Ев-



П. П. Рубенс. *Суд Париса*



Версаль — резиденция Людовика XIV

ропы. Их творчество вызывает массу подражаний; их приглашают в разные страны, к дворам различных правителей: в Германию, Францию, Австрию, Россию. Если итальянцы — создатели нового стиля, то печать высочайшего одобрения и свое дальнейшее развитие в качестве придворного искусства он получил во Франции. В Средние века произошла смена лидеров, которые определяли вкусы абсолютистской Европы. Пальма первенства перешла к Франции, и теперь уже на все требовалась санкция **короля-Солнца.** Законодателем европейского придворного искусства **Людовика XIV** сделало, помимо прочих факторов, строительство роскошного **Версальского дворца.**

Интерьеры версальских залов стали предметом зависти и подражания других европейских монархов. Подъему декоративно-прикладного искусства при Людовике XIV в немалой степени

способствовали успехи королевской мануфактуры **Гобеленов**. Она была основана королевским министром, чтобы поддерживать национальный стиль. В первой половине века, однако, законодателем художественной моды остается Италия. Знать строит множество дворцов и загородных резиденций. Всеобщей страстью становится пышное и роскошное декорирование внутренних помещений. Создаются великолепные интерьеры в новом стиле. В них сочетается живопись, скульптура, пышный лепной орнамент, резное золоченое дерево.

Набор барочной декорации включает фигуры, гирлянды, рога изобилия, картуши (украшения в виде щита или полуразвернутого свитка, на котором изображены герб, эмблема, надпись), раковины, львиные головы и тому подобное. В основе орнамента лежит кривая, динамичный овал, спираль. Линия изгибается мощно, гладь поверхности разрушается глубоким рельефом. Основной мотив — завитки и С-образные кривые: позолота — характерный признак барокко. Все кажется в нем избыточным, чрезмерным, изобильным: слишком много ярких красок и золота (любимый цвет барокко), слишком сильны **экспрессия** и **патетика**.

Стены было принято членить **пилястрами, нишами** и **карнизами**. Их расписывали, используя иллюзионистские приемы, обманки. Один из самых популярных способов украшения потолков и стен в Италии — **иллюзорная квадратура** (архитектурные элементы). Так,

например, фрески изображали якобы подвешенные мраморные, либо бронзовые фигуры и т.п. Для облицовки стен использовались дорогие сорта цветного мрамора. Мода на роспись «под мрамор» покорила всю Европу. Кроме того, стены зачастую обшивались деревянными панелями — гладкими и натуральными, или резными и вызолоченными.

Стены также могли обиваться тканью, кожей или гобеленами. Последние ткались из шерсти, в них иногда вплетали золотые и серебряные нити, добавляли шелк. Самым простым способом оформления стен считалась оклейка обоями. В то время они, украшенные росписью, становятся чрезвычайно популярны как в бедных, так и в богатых домах.

В XVI–XVIII вв. обычным становится застекленное окно. Правда, стекла были еще недостаточно прочными и цены на них оказывались высокими. Самыми модными и роскошными считались «французские» окна, начинающиеся на уровне пола. Они вели в сад, на балкон, на террасу. К началу XVIII в. появились выдвижные окна, которые можно было выдвинуть во двор. Такие окна быстро распространились по всей Европе.

Потолки в эпоху барокко пышно расписывались, закрывались кессонами, зачастую резными и золочеными, а также оформлялись лепниной.

Меняют свой внешний вид камины. Исчезает шатровый навес и появляется прямо-



А. Караччи.
Триумф Вакха и Ариадны. Деталь плафона

угольное обрамление с полкой и плоским выступом, идущим от пола до потолка.

Для мебели того времени характерна пышность, чрезмерная декорированность очень рельефных поверхностей. Характерные новинки — изогнутые линии, в том числе гнутая ножка, крученые колонны. Мебель для сидения становится уютной, обивается тканями. Кровать по-прежнему представляет собой важнейший предмет любого домашнего хозяйства. Она монументальна, с пологом, который крепится на колоннах, либо приобретает шатровую форму. Пышные занавески и драпировки почти скрывают ее. Спальня играет роль приемной: гостей принимают лежа в кровати, либо во время процедуры одевания. Сундуки вытесняются ящиками, которые станут чрезвычайно популярными в следующем столетии. Комоды, шкафы с ящиками, кабинеты — важнейшие предметы мебели. Появляется туалетный стол с зеркалом, горка, где имеется застекленная витрина для демонстрации дорогого фарфора.

Особенно характерны для барокко живописность и **иллюзорность**, балансирование на грани реального и воображаемого, стремление к опти-

ческому обману. Дворцы, виллы, церкви в стиле барокко, благодаря сложным, часто криволинейным, планам и очертаниям, слитности как бы подвижных, текучих форм, роскошной, причудливой пластике фасадов, обилию архитектурных и скульптурных украшений, беспокойной игре светотени, приобретают живописность и изменчивость. Столь же бурного движения, напряженных контрастов света и тени, масштабов, ритмов исполнены скульптура и архитектура барокко, где все движется, дышит, словно меняется на глазах.

НОВЫЕ ИДЕАЛЫ

Возрождение выше всего ценило в мужчине и женщине здоровье, цветущий вид. Век **абсолютизма**, напротив, считал все крепкое и могучее достойным презрения. Сила казалась эстетически безобразной. В этом, вероятно, наиболее выразительное отличие **в идеологии красоты** обеих эпох, во всяком случае, это наиболее важное отличие. Уяснение решающей причины, обусловившей это изменение, приведет нас к познанию истинной сущности созданного абсолютизмом идеала красоты. И поэтому от этой черты должны мы исходить, раз желаем получить ясное ощущение прежних представлений о красоте.

В предыдущую эпоху законы красоты согласовывались со всем здоровым и мощным, ибо

это сущность активного и продуктивного человека. Напротив, в век абсолютизма идеализации подлежали как раз противоположные качества тела: красиво лишь то, что оказывается неспособным к труду. Таков был основной базис красоты. Красива узкая кисть, непригодная к работе, неспособная к сильным движениям, зато умеющая тем более нежно и деликатно ласкать. Красива маленькая ножка, движения которой похожи на танец, едва способная ходить и совершенно неспособная ступать решительно и твердо. Прекрасным считалось тело, которое не пышет силой. Оно не тренировано, а холено, нежно и хрупко, или же, как тогда предпочитали выражаться, грациозно. И это же определение применимо ко всем жестам, движениям. Во всем преобладает игра, которой, однако, стараются придать благородство.

Выражаясь сжато, эпоха феодализма считает истинно аристократическим идеалом красоты типичный образ человека, предназначенного для безделья. Вершиной совершенства признан идеализированный бездельник, воспринимаемый как элемент роскоши. Вместе с тем идеал красоты развивался в сторону рафинированности. Основное отличие в данном случае от эпохи Возрождения состояло в том, что животный элемент остается в любви попрежнему, самым главным, идеалы романтического чувства остаются в далеком прошлом.

Стремление к изысканному чувственному наслаждению приводит к необходимости дета-

лизировать и само человеческое тело. Прожигатель жизни делает из него десяток отдельных, самодовлеющих орудий наслаждения. Так разрушается прежняя гармония, характерная для царившего в эпоху Возрождения идеала человеческой красоты. Женщина воспринимается не как целостный дивный образ, а как собрание отдельных прелестей и красот: маленькая ножка, узкая кисть, нежная грудь, стройный стан и т.д.

При таком восприятии прекрасного идеал гармонии уже не ассоциируется с наготой. Отныне он, напротив, находится в теснейшей связи с одетым телом, неотделим от последнего. Если раньше одежда была только до известной степени облачением, то отныне она становится существенным элементом образа. Мода эпохи абсолютизма не что иное, как попытка решения возникшей проблемы — с одной стороны, стремления разрушить гармонию единства тела, а с другой — объединения посредством костюма, аксессуаров особо поэтизированных эпохой частей тела.

Решительно преображается идеал красоты. Он создается путем акцентирования рафинированности всего телесного, а это достигается замещением истинно прекрасного пикантным, здорового и сильного — утонченным и сладострастным. **Пикантность** — вот истинный признак красоты этой эпохи, и она заставляет закрывать глаза не только на явную дисгармонию, но даже и на несомненное безобразие.

Пикантна интересная бледность лица — символ физической хрупкости, — а также печать, наложенная на лицо ночами, посвященными любви. Наиболее предпочтительный, модный цвет лица у красавиц и красавцев этой эпохи — не пышущий здоровьем и свежестью, а бледный. Чтобы еще резче подчеркнуть свою бледность, дамы ради контраста украшали черными мушками щеки, лоб и шею. Эпоха абсолютизма была веком женщины, а женщина была божеством века. Она была воплощением идеала вообще. Быть может, никогда гимн в честь эротической красоты женщины не раздавался так восторженно, как в эту эпоху. В искусстве этого периода на первое место выходит воспевание женщины, чей образ тщательно детализируется и особое внимание уделяется бюсту. Естественным последствием подобного галантного взгляда, который видел в женщине только эротическое создание, было возможно полное описание ее физического облика. Если и упоминается о душе, то только потому, что душевные качества способны увеличить степень эротическо-



го воздействия на мужчину. Пластические искусства окружали женщину ореолом, ничем не уступавшим тому, который создавался вокруг нее поэтами. Живописцы, граверы, скульпторы идеализировали женское тело, изображая его всегда не полностью обнаженным, а лишь несколько раздетым, используя для достижения большего эффекта такие детали как декольтированный наряд, слегка небрежную изысканную драпировку и др. В такой интерпретации Венера уже не выглядит неземной богиней, а всегда лишь совсем или наполовину салонной дамой. Художники стремятся показать названные выше специфические прелести женского тела в возможно более пикантной рамке: очаровательную грудь, красивую ножку или соблазнительную талию. Они никогда не говорят зрителю: смотри, что за красота, а всегда: смотри, что за красоты! И потому все эти отдельные прелести всегда подчеркиваются так же пикантно, как и в стихах поэтов.

СТИЛЬ РОКОКО

В XVIII в. барокко сменяет **рококо**. Это последний оригинальный стиль элитарной культуры феодальной Европы с его удивительно прихотливыми, стилистически отточенными формами. Они отражают ее образ жизни — **культ изящества**, изнеженности, приятных развлечений: музыки, флирта, охоты. Жизнь



А. Ватто. *Гамма любви*

мимолетна, так давайте веселиться — «после нас хоть потоп!». Все становится грациозным, легким, воздушным.

Каков был идеал человека в эпоху абсолютизма, каковы были требования, предъявляемые к нему, и как они изменились с течением времени? Идеал мужчины XVII в. — отнюдь не рыцарь, но придворный. С 1650-х гг. образцом мужской красоты и мужских доблестей становится сам король-Солнце — Людовик XIV. Искусный наездник, охотник, танцор, он отличается во всех придворных искусствах. Увлеченно занимаясь военными делами, король тем не менее не воплощал в себе тип воина. Даже военный костюм, разработанный под

его руководством и оказавший огромное влияние на весь дворянский обиход, отвечал в большей степени потребностям придворной, а не военной жизни.

Людовик с его ростом, с правильными чертами лица, представал перед всеми в облике некоего могущественного Юпитера. Вообще он был «гением представительства», любил принимать величественную позу, чему в немалой степени способствовали высокие каблуки и огромные парики — алонжи. Под стать ему была и Юнона, олицетворяемая его матерью Анной Австрийской (первая половина XVII в.), либо его фаворитками (вторая половина XVII в.) Это представительная дама, величественная и жеманная одновременно. Создать жеманный облик помогают шлейфы, фонтанжи, высокие каблуки.

В XVIII в. идеал мужской и женской красоты формируется под воздействием законов рококо. Он теряет черты величественности, становится изящным, кокетливым и грациозным. Юпитер превращается в Адониса, «юного бога в легких туфлях». Рафинированность, утонченность устраняют черты мужественности. Он теперь более, чем когда-либо, похож на женщину. Шпага надевается — тоже для удобства — как можно реже. На руках перчатки, зубы не только чистят, но и белят, лицо румянят. Мужчина разъезжает в коляске, ходит пешком как можно реже, ест легкую пищу, любит удобные кресла и покойное ложе. Не желая ни в чем от-

ставать от женщины, он употребляет тонкое полотно и кружева, обвешивает себя украшениями, часами, надевает на пальцы перстни, а карманы наполняет безделушками.

Женщина эпохи рококо пикантна, хрупка и изящна. Она должна обладать кукольной внешностью: лицо покрывалось слоем белил и румян, волосы обсыпались пудрой, черные мушки оттеняли белизну кожи, талия затягивалась до немыслимых размеров и составляла рассчитанный контраст с необъятной пышностью юбок. Женщина встала на высокие каблучки и передвигалась чрезвычайно осторожно (иногда с помощью трости). Она превращалась в некое капризно-изысканное существо, в экзотический цветок, в игрушку. Для подобного облика вырабатывалась особая походка, особые жесты. В таком костюме можно танцевать только определенные, специально предназначенные для этого танцы. И поэтому менуэт стал излюбленным официальным, придворным танцем эпохи.

ВОЗВРАЩЕНИЕ К ПРИРОДЕ

Еще один признак галантного века — возвращение к природе. С 20-х годов XVIII в., возникнув в Англии, по всей Европе распространяется искусство устройства природных парков, сознательно противопоставивших себя саду французского типа как части архитектурного ансамбля. Английский парк подчи-

нял «естественному» пейзажу архитектуру и скульптуру, а также живопись в той мере, в какой художник-садовник был обязательно и живописцем, а живопись, подобно поэзии, вдохновлялась искусством парка. Паркомания в Англии и у многих государей Германии, да и во всей остальной Европе мобилизовала такие средства, отняла у земледелия столько угодий и за 70 лет своего процветания (1760–1830) развивалась с такой последовательностью, что создание природных парков оказалось ведущей архитектурной задачей этого времени.

Духовной основой явления было новомодное представление, что идеалом красоты является первозданная природа, точнее божественный райский сад. Английские парки создали исторически новый образ человека как уединенного мечтателя, погруженного в смутный океан нежных чувств. К 1730-м гг. культура природных садов угасает, парк приобретает черты музея, ботанического заповедника. Всепоглощающие интересы эпохи переключаются на другие формы. Однако отношение человека к природе с тех пор навсегда остается одновременно сентиментальным и активным: культ девственной природы сохраняется, но обычной становится целенаправленная организация природной среды.

Идиллические мотивы пронизывают весь быт того времени. Это стилизация в духе пастушеской идиллии, когда аристократия выбирает



Ф. Буше. *Луиза О'Мерфи*

пасторальные сюжеты и считает себя свободной от условностей светского общества. Модными становятся пасторальные картины художника **Ф. Буше.** Мечта о простой жизни на лоне природы оказывалась грезой, но, тем не менее, весьма показательной.

КЛАССИЦИЗМ

Однако не следует думать, будто Новое время имело весьма однообразные представления о красоте. Искусственности, неорганичности, стихийности тех идеалов, о которых здесь говорилось, противостоит новый стиль — классицизм. Феодальное государство испытывало острую по-

требность в том, чтобы создать культ своей эпохи. Нужны были новые символы и знаки. Их черпали из классической античности. Именно поэтому они получили название **классицизма.**

Чем характерен этот стиль? Верой в существование мирового порядка, гармонии, установленной Богом. Человек создан Богом, чтобы постоянно следить за тем, чтобы во всем мироздании господствовали симметрия и порядок.

Теоретиком классицизма считается французский философ **Никола Буало**, который в стихотворном трактате «Поэтическое искусство» (1674) изложил основные нормы классицизма: **гармония и соразмерность частей**, логическая стройность композиции, простота сюжета, ясность и четкость языка. В драматургии это воплощалось в **законе «трех единств»** — единства времени, места и действия. Действие в драме разворачивается в течение одного дня, на одном и том же месте и в высшей степени последовательно.

Устанавливались нормы и для системы жанров в литературе. Разграничивались **высокие жанры (эпопея, трагедия, ода)** и **низкие (сатира, басня, комедия)**. Ограничивался круг отображаемых лиц и событий. В эпопеях и трагедиях было абсолютно немыслимо рассказать о драме обыкновенного человека. Речь шла о жизни королей, мифологических героев, полководцев. И только в баснях можно было излагать жизнь простолюдинов и представителей среднего сословия. Каждому жанру соответствовал свой

язык и стиль. Чтобы эти нормы свято выполнялись, была создана **Французская Академия**.

Именно на ее заседании в 1687 г. **Шарль Перро** познакомил членов академии с написанной им в связи с выздоровлением короля поэмой «Век Людовика Великого». Автор сравнивал современную ему эпоху с Римской эпохой, но, разумеется, в пользу нынешней. Так начался **«спор о древних и новых»**, который продолжался четверть века. Одни говорили о безусловной красоте античных образцов, другие же доказывали, что современное искусство не только не уступает древнему, а даже превосходит его.

Теоретики классицизма стали изучать теорию красоты. Так, Буало, к примеру, ставит вопрос о характере «безобразного» в искусстве:

> Порою на холсте дракон или мерзкий гад
> Живыми красками приковывает взгляд,
> И то, что в жизни нам казалось бы ужасным.
> Под кистью мастера становится прекрасным.

На французском искусстве XVIII в. лежит печать классицистического понимания формы, строгой логики, развитого чувства изящного. Все это воплотилось в драматургии **Клода Лоррена** (1600–1682), **Пьера Корнела** (1706–1684) и **Жана Расина** (1639–1699), в живописи **Никола Пуссена** (1594–1665).

Чтобы осознать, какой характер носили идеалы красоты классицизма, обратимся к живописи Н. Пуссена. Сюжеты своих полотен художник черпал из мифологии, древней истории,

священной истории Нового и Ветхого Заветов. Герои Пуссена — люди сильных характеров и величественных поступков, высокого чувства долга перед обществом и государством. Общественное назначение искусства было важно для Пуссена. Все эти черты входят в складывающуюся программу классицизма. Искусство значительной мысли и ясного духа вырабатывает и определенный язык. Мера и порядок, композиционная уравновешенность становятся основой живописного произведения классицизма.

Так что же такое красота в представлениях классицистов? Во-первых, это **героика**. Повседневность, обыкновенность жизни не относится к красоте. Во-вторых, это материал, который организован художником. Хаос не может рождать ощущение прекрасного. Только после того, как творец придает ему гармонию, подчиняет его строгим правилам, соотносит с высокими образцами — возникает феномен красоты во всей своей строгости и незамутненности.

Постоянным предметом обсуждения в теории классицизма, особенно во второй половине XVII в. оказалась категория **«хорошего вкуса»**. Однако предполагалось вовсе не индивидуальное представление о красоте. «Хороший вкус» — это некая общая эстетическая норма, которую предлагает **«хорошее общество»**. Вкус классицизма предполагает многословию — лаконизм, туманности и сложности выражения — простоту и ясность, необычному и экстравагантному — благопристойное. Основной



Ж. О. Д. Энгр.
Мадемуазель Каролина Ривьер

закон классицизма — **художественное правдоподобие.** Однако оно коренным образом отличается от безыскусно правдивого отражения жизни, от исторической или частной правды.

Правдоподобие изображает вещи и людей такими, какими они должны быть, а не такими, какие они есть. При этом писатели, драматурги ориентируются на нравственную норму, на психологическое благополучие. Характеры людей в изображении **классицистов** имеют одну преобладающую черту, например мужество или трусость, благородство или подлость. Так в произведениях классицизма появляются универсальные **общечеловеческие типы.** Эти образы содержат в себе определенное моралистическое содержание и учат тому, как следует и как не следует поступать.

СТИЛЬ БИДЕРМЕЙЕР

Классицизм недолго кичливо тешился разумом и гармонией, проповедь возрожденных античных трагических страстей (всепоглощающей любви и жертвенности) постепенно из-

жила себя. Мир человеческой красоты оказался принципиально нерегулируемым. Если, как учил Буало, «мерзкий гад» иди «дракон» может оказаться на холсте прекрасным зрелищем, то отчего идущие еще из XVI в. требования высокой нравственности, добродетельности следует неукоснительно соблюдать. Они так же условны.

В атмосфере названной нами эпохи красота все-таки сопрягалась с так называемой пуританской любовью. **Пуритане** — от английского слова «чистый» — требовали предельной невинности и верности в любви. Все греховное становилось запретным. Плотские утехи объявлялись крамольными. В европейских гостиных стало модным покрывать белоснежными скатертями столы и чехлами — стулья до самого пола. Ножки, разумеется, деревянные, но обнажать их для посторонних взглядов неприлично. После прихотливой пряности барокко такая стыдливость и предусмотрительность казались удивительными.

Герои пуританских романов говорят изысканным, чувствительным языком, свободным от двусмысленности. Вот, к примеру, диалог из романа **Шеридана ле Фаню** «Кармилла»:

«— Если бы сударыня удостоила воспользоваться нашим гостеприимством и решилась доверить бедняжку на это время попечению моей дочери и ее опытной гувернантки мадам Перродон, а также моему присмотру, мы были бы польщены и одолжены и окружили бы ее

неусыпными заботами, дабы оправдать столь высокое доверие.

— Нет, сударь, я не хочу злоупотреблять вашей любезностью и радушием, — отвечала хозяйка несколько рассеянно.

— Напротив, сударыня, это вы окажете нам величайшую любезность, в которой мы весьма нуждаемся. Дочь мою постигла жестокая утрата: она лишена судьбою дружбы, на которую давно уповала».

О сударыне из этого диалога автор сообщает: во всем облике незнакомки было столько властного достоинства, и держалась она так непринужденно.

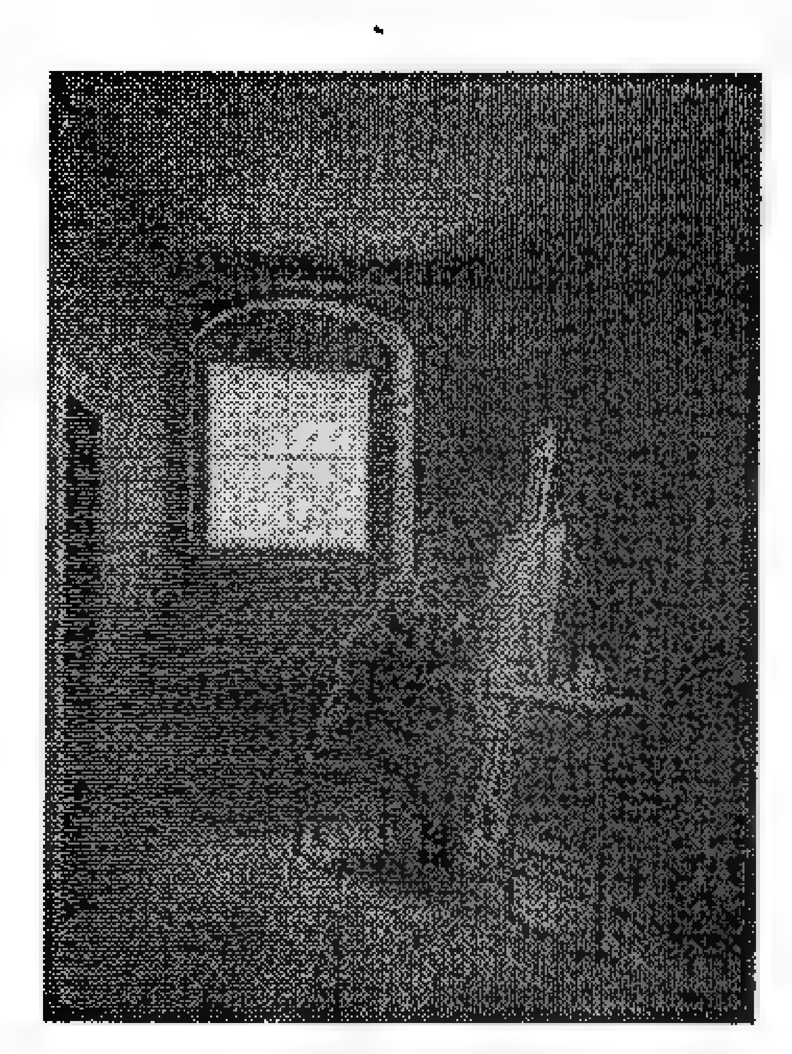
В атмосфере высокой галантности считалось непристойным попросить соседку положить на тарелку ножку цыпленка. Слово «ножка» так много сообщало необузданному викторианскому (викторианской эпохой называлось время правления английской королевы Виктории — 1819–1901, когда господствовали пуританские нравы) воображению... Нам, людям другой эпохи, непонятно, как может считаться двусмысленным слово «ножка». Можно ли представить, что намек на игривость усматривался пуританами уже в том, что на полке рядом стоят две книги, одна, написанная мужчиной, другая — женщиной...

Представления о красоте человеческих отношений связывались с целомудрием, скромностью. Немецкий поэт Л. Эйхродт стал печа-

тать в одном из мюнхенских изданий стихи, посвященные семье, дому, патриархальным традициям. Он помещал их под псевдонимом **Готлиб Бидермейер.** Нет, поэт никого не хотел мистифицировать, он и не помышлял о том, что его выдуманное имя станет обозначением новых ценностных ориентаций эпохи.

Не думал он и о том, что благодаря ему сложится эталон женской красоты и женственности. Как выглядела воспетая им девушка? Кроткая, благородная, женственная. Созданный поэтом образ благонравной особы в сознании средних слоев населения превратился в воплощение идеала. Более того, стиль «бидермейер» проявил себя и в искусстве, литературе и архитектуре.

Читаем у Шеридана ле Фаню, как возлюбленный собирается на свидание: «Я сделал еще круг-другой по комнате, вздохнул и поправил перед зеркалом роскошный белый бант, завязанный на шее по примеру бессмертного щеголя Бруммеля; затем я облачился в песочного цвета жилет, в синий фрак с золотыми пуговица-



Г. Ф. Керстинг.
Каспар Давид Фридрих в своей мастерской

ми и обильно оросил носовой платок одеколоном (в те времена еще не было того разнообразия букетов, которым впоследствии осчастливила нас парфюмерия). Я поправил волосы — предмет моей особой гордости в те дни... Тонкие французские перчатки и довольно увесистая узловатая трость, какая снова ненадолго вошла в моду, завершали, как сказал бы сэр Вальтер Скотт, «мое снаряжение».

Галантный век постепенно уходит в историю. И вместе с тем стирается представление о красоте отношений между мужчиной и женщиной. В эпоху **Просвещения** (XVIII в.) объявляется, что душа не имеет пола. Огромной популярностью пользуется произведение **Фрэнсиса Бэкона**, написанное еще в XVII в. Автор утверждает, что любовь не что иное, как безумие. В жизни любовь приносит много несчастий, принимая иногда вид сирены, иногда фурии. Можно заметить, что среди всех великих и достойных людей, пишет философ, нет ни одного, который был бы увлечен до безумия. Это, по его мнению, говорит о том, что великие умы действительно не допускают этой страсти. Тот, кто слишком высоко ценит любовную привязанность, теряет богатство и мудрость. «Эта страсть достигает своей высшей точки в такие времена, когда человек более всего слаб, во времена великого процветания и великого бедствия, хотя в последнем случае она наблюдалась меньше; оба эти состояния возбуждают любовь, делают ее более бурной и

тем самым показывают, что она есть дитя безрассудства». Эротическая тема постепенно исключается из жизни общества, любой намек на нее считается предосудительным. Люди оказываются вроде как бы бесполыми и отличаются друг от друга всего лишь костюмом. Нагота символизирует бесстыдство, она исчезает из обихода, поскольку «приличные люди всегда одеты». Диктат «приличий» господствует надо всем. Из лексикона исчезают слова, обозначающие те или иные части тела. У женщины живот заменяется желудком, а бедра — ногами, исчезает задняя часть тела, а вместе с ней и прелесть Венеры Каллипиги. Появляется скрупулезная регламентация поведения, предназначенная для охраны как девушек, так и замужних дам.

Например, девушке недопустимо оставаться в комнате наедине с молодым человеком, и даже молодой женщине возбраняется делать это. Они вообще должны общаться с противоположным полом только в присутствии третьих лиц. Порядочная женщина не может вечером выйти из дома одна, она обязана строго соблюдать правила поведения в обществе, дома и на улице.

Условности, некоторые — смешные и нелепые, основываются на посылке: «то, о чем не говорят вслух, в действительности не существует». И поэтому не существует секса, совращения девушек и женщин, незаконных детей. Все эти темы решительно изгоняются из жиз-

ни общества. Любовная связь разрешена только в законном браке, а страсть является всего лишь его преддверием. Требования добрачного целомудрия и обязательной взаимной верности супругов становятся обязательными.

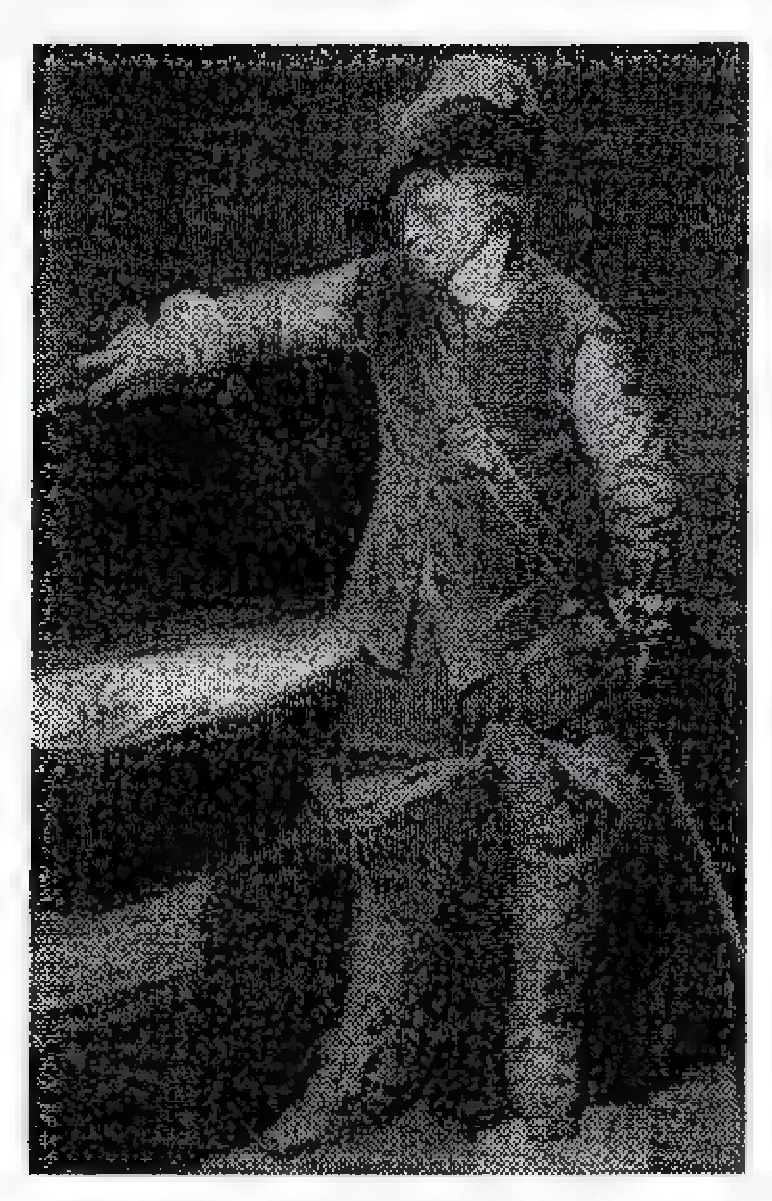
Брак идеализируется, а дети объявляются уже не помехой, но высшей целью и смыслом семейной жизни. Поскольку дети станут наследниками имени и состояния своих родителей, последние обязаны воспитывать их в соответствующем духе, что воспринимается теперь как нравственная обязанность и одновременно христианская добродетель. Говоря о детях, имеют в виду только законных наследников. Всякая незаконная связь порочна, и поэтому любой внебрачный ребенок (особенно ребенок незамужней девушки) превращается в изгоя, подвергается гонениям и притеснениям, а его мать покрывает себя неизгладимым позором.

Такая «добропорядочность» особенно привилась в Англии. Это было связано с таким феноменом, как **викторианство**. Долгий спокойный век правления королевы Виктории (1837–1901) стал эпохой накопления богатств и процветания. Это была эпоха **Форсайтов**: «В стране царила учтивость, для нищих строили закуты, бедняков вешали за ничтожные преступления...» (Голсуорси Д. Сага о Форсайтах).

Королева Виктория, выйдя замуж за принца Альберта, попала под влияние его немецких идеалов. Это, прежде всего, идеалы долга, добропорядочности, трудолюбия, размеренно-

го образа жизни. Придворный обиход совершенно изменился — здесь воцарилась строгость нравов. Разведенные женщины не могли появиться при дворе, исчезла всякая нескромность, запрещалось курение, азартные игры по воскресеньям, обязательным стало посещение церкви. **Пуританизм** королевы не разделялся аристократией, но поддерживался «средним классом».

Считалось некрасивым и непристойным носить усы без бороды. Британия на новом витке истории вновь обращается к пуританским ценностям времен **Томаса Кромвеля** (1485–1540), лорда, правителя Англии. Но в XIX в. суровость эпохи Английской буржуазной революции подменяется стилизацией — викторианской нравственностью. Эта форма вторична: истинный аскетизм заменен его имитацией; внутренние ценности, служившие ориентирами личности, определявшие ее мировоззрение и поведение, превращаются во внешние, становятся правилами общественной

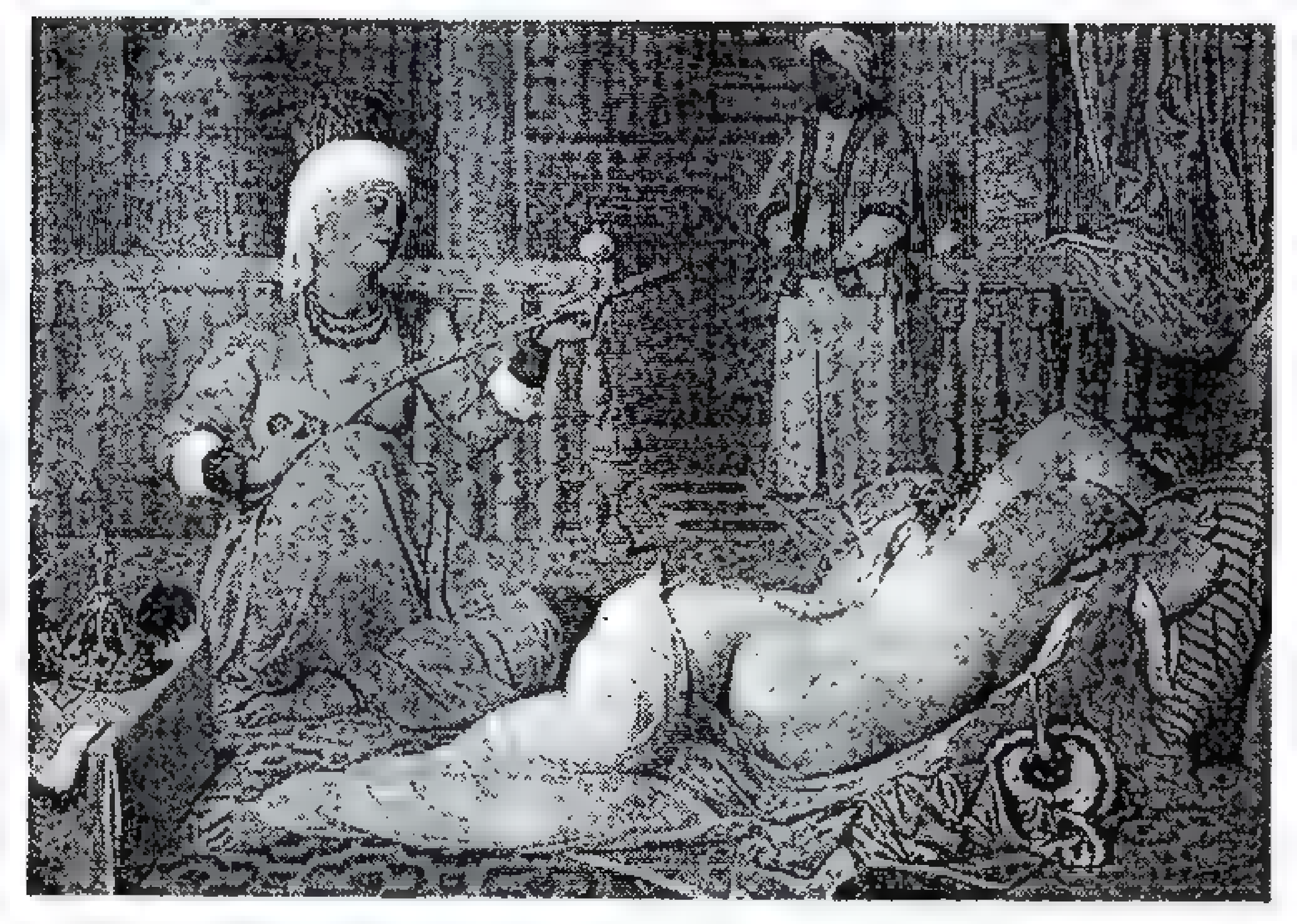


П. Делакруа.
Оливер Кромвель у гроба казненного Карла I

благопристойности. Любая стилизация условна, она имеет известную игровую природу. Однако игра ведется «всерьез», и нормы приличий в Англии отличаются крайней суровостью.

«Целомудренный Альбион» накладывает запрет на слово и изображение, на научную и художественную литературу, трактующие вопросы пола. Темы бесед в обществе крайне ограничены: погода, королевская семья, новости политики (последнее для мужчин). Любая «физиология» исчезает. Лексический словарь ограничен более, чем на континенте. Благовоспитанная англичанка не подозревает о существовании у нее не только бедер, груди или живота, но даже ног. Вообще, все эти части тела, прикрытые одеждой, как бы отсутствуют. Беременная женщина не может показаться в обществе, и, вообще, она не беременна, а пребывает в «интересном положении».

Своего апогея лицемерие «приличного» общества достигает через негласное требование «грешить тайком». Главное — все то же соблюдение приличий, внешняя безупречность. В этом проявляется уважение общественной морали и при соблюдении данных условий общество на многое закрывает глаза. В кругах высшей аристократии светские «приличия» не пользуются таким безусловным почтением, как на более низких ступенях. Знать позволяет себе эксцентричность, меньше считаясь с общественным мнением — «за принцев никогда нельзя ручаться...» В Англии, например,



Ж. О. Д. Энгр. *Одалиска со своей рабыней*

добропорядочный викторианский двор не пользуется популярностью у аристократии.

Так был ли **«галантный век»** галантным? Безусловно. Уже эпоха Возрождения полагала, что культ красоты лучше всего воплощается в образе женщины. Люди той эпохи обсуждали практические вопросы: как выбрать возлюбленного, кого лучше полюбить — молодого или пожилого, как завлечь влюбленного, передавать ему записки, устраивать свидания, пользоваться при встречах языком жестов. Но в «галантный век» все это усиливается до обожествления женской красоты. Постигаются разные грани женских прелестей. Вся эстетика жизни вращается вокруг этой темы. Однако галантный век не вечен. Не вечны и его представления о красоте. В эпоху культа

разума (XVIII в.) галантность выветривается. Сначала воскрешенная античность возрождает идеалы порядка и гармонии, а затем женская красота вытесняется другими образами прекрасного.

* * *

Искусство долго формируется, прежде чем сделаться красивым, и все равно это подлинное, великое искусство, часто более подлинное и великое, чем искусство красивое. Ведь человек по природе своей созидатель, и этот врожденный дар пробуждается в нем, коль скоро его существование обеспечено. На протяжении одного-двух веков произошла поразительная смена стилей жизни и, в соответствии с этим, идеалов красоты. Проверенные веками требования простоты уступили место вычурной надуманности, причудливости образов прекрасного, зыбкости и иллюзорности. Красота стала нередко подменяться красивостью, внешним блеском. Пикантность превратилась в мерило прекрасного. Возник **культ** изящества, **изнеженности**. Проявилась тенденция к поэтизации природы. И вместе с тем обнаружилась потребность утвердить какие-то требования «хорошего вкуса». Закладываются основы **эстетики** как науки о прекрасном. Она получает разностороннее развитие.

КАКАЯ КРАСОТА ПРОСТУПАЕТ СКВОЗЬ ПРОЗУ ЖИЗНИ?



ЮНЫЕ РОМАНТИКИ

В конце эпохи Просвещения в Европе появились странные молодые люди. Они выглядели весьма экзотично. Многие из них носили кинжалы и плащи. Эти люди отвергали столь очевидные ценности эпохи, как материальное благополучие, размеренность жизни и благоденствие, практический расчет и здравый смысл. За прозой реальности они видели совсем иной мир — призрачный, радостный, неизмеримый и духовный. Молодые люди отказывались жить по заветам отцов. Они подвергали сомнению и даже осмеивали их традиции и законы. Совсем другими оказывались и облюбованные ими образы красоты.

Мало кто догадывался в ту пору, что Европа стоит на пороге новой культурной эпохи — **романтизма**. Немецкие романтики, пожалуй, острее других своих современников ощутили, что все происходящее — это отнюдь не временное отклонение от идеалов Просвещения, а какой-то естественный и глубинный результат их развития.

Романтизм (франц. *romantisme*) — идейное и художественное движение в европейской культуре, которое охватило все виды искусства и науку, и расцвет которого пришелся на конец XVIII — начало XIX вв. Романтики высказали мысль о том, что жизнь человека, его представления о красоте гораздо богаче, чем это продиктовано окружающей средой, соци-

альным контекстом. Индивиду вообще тесно в том промежутке истории, где он оказался. С помощью воображения он легко переносит себя в иные культурные миры, многие из которых он сам и творит. Отрекаясь от видимой, осязаемой действительности, романтик вступает в неизведанные зоны собственного бытия. Преображая реальность, он постигает в себе нечто уникальное, независимое, принадлежащее только ему как живому существу. Здесь открывается простор для самого неожиданного проекта жизни и красоты.

Романтики оценивали человека как особое существо. Никакое иное живое создание не способно открывать в себе беспредельные миры. Отсюда чрезвычайно обостренное внимание к человеческому самочувствию, к тончайшим



Ф. О. Рунге. *Мы втроем*

нюансам внутренних состояний. Понятно, что романтическое сознание не только воспроизводило идею самобытной индивидуальности, но и создавало принципиально иное представление о богатстве и неисчерпаемости мира человека. Не случайно многие исследователи отмечали, что со времен Возрождения Европа не переживала такого чистого духовного подъема, как романтизм. И не было, стало быть, такого прекрасного поколения, как романтики.

Приковывая внимание к необычным состояниям духа, романтики углубили представление о внутренней жизни человека вообще. Предельное духовное напряжение, душевный подъем, творческий взлет и созерцательное прозрение — вот приметы романтического сознания. Однако, несмотря на такие четкие установки, романтическое мироощущение вовсе не было закрытым. Внутри этого типа чувствования формировалась особая отзывчивость, открытость сознания. Романтик готов уловить созвучное ему состояние души, проникнуть в его строй, воспринять зов другого человека. Свои представления о красоте романтики пытались выразить в поэзии.

Романтики считали, что поэзия — это поиск и обретение красоты, доступной человеку. Молитва есть откровение души, а поэзия есть истончение души, тоже преодолевающее земную ограниченность. Такие поэтические строчки, как лермонтовские «звезда с звездою говорит», могут родиться раз в столетие. Поэзия по-новому открывает слова, обнаруживает

их новый смысл, встречает их уже в новом мире. Она, по мнению романтиков, есть открытие вещей. Но в то же время поэты призваны сокрыть смысл жизни. Ведь далеко не каждый человек проникновенно чувствует мир. Тот, кто не обладает романтическим даром, не может воспринять красоту. Это дано избранным.

Традиционное представление о романтике как неисправимом индивидуалисте нуждается в коррекции. Образ человека в романтизме сопряжен с постоянной и острой тоской по человеческой невосполненности, незавершенности. Такое рассогласование человека с самим собой заставляло человека жить в мире грезы, воображения. Он презирал прозу жизни и уходил в сладкий мир мечты. Романтики утверждали огромную ценность творчества, требовали изображения сильных страстей. Но эти темы соседствовали с мотивами «мировой скорби». Романтики пересмотрели все образы, которые имеют отношение к прекрасному. Иными оказались у них природа, человек, Вселенная, душевная жизнь, величие красоты, возвышенное...

КРАСОТА ПРИРОДЫ

Перед нами философский текст. Прежде чем понять, кому он принадлежит, какое содержание выражает, что подчеркивает, очень внимательно прочитаем его:



К. Д. Фридрих. *Двое, созерцающие луну*

«Природа! Окруженные и охваченные ею, мы не можем ни выйти из нее, ни глубже в нее проникнуть. Непрошенная, нежданная, захватывает она в вихрь своей пляски и несется с нами, пока, утомленные, мы не выпадем из рук ее.

Она творит вечно новые образы; что есть в ней, того еще не было; что было, не будет, все ново, а все только старое. Мы живем посреди нее, но чужды ей. Она вечно говорит с нами, но тайн своих не открывает. Мы постоянно действуем на нее, но нет у нас над ней никакой власти. Она все. Она сама и награждает, и наказывает, и мучит. Она сурова и кротка, любит и ужасает, немощна и вселюбяща. Все в ней непрестанно. Она не ведает прошедшего и будущего; настоящее ее — вечность. Она добра.

Я славословлю ее вместе со всеми ее делами. Она всемудра и тиха. Не вырвешь у нее признания в любви, не выманишь у нее подарка, разве добровольно подарит она».

Не правда ли, своеобразный текст? Природа поэтизируется, но не застылая, неподвижная, а живая, текучая... Человеку, прочитавшему много философских текстов, легче догадаться, кто же автор этих строк. Но попробуем и мы с вами представить себя в роли следопытов. Тем более, что долгое время никак не могли точно сказать: кто же мог выразить такое отношение к природе. Кто же автор этого фрагмента? С чего начнем наш поиск?

Когда мог появиться такой текст? Конечно же, не в античной философии. Почему? Потому что во времена античности каждое дерево, каждый источник, каждая река, каждый холм имели своего местного духа-хранителя. Прежде чем срубить дерево, разрыть гору, остановить ручей, человек был обязан сделать жертвоприношение. Стало быть, природа тоже поэтизировалась. Однако язык греческих мыслителей был более строгим, сдержанным. Да, природа воспринималась ими как нечто прекрасное, но она уподоблялась господствующему миропорядку.

Природа в представлении античных философов — это все, что есть, сущее. Соответственно, человек не выделяется из природы. Он внутри ее, как ее частичка.

Автор же приведенных строк отнюдь не сливается с природой. Античный грек сказал

бы: «Я вместе с природой». А здесь иное: «Я созерцаю природу». «Природа вовсе не такая, какая она сама по себе, она целиком рождена моим воображением. У природы такие свойства, какие я мог увидеть: она сурова и кротка, любит и ужасает». Нет, эти строчки рождены не в античности.

Тогда, может быть, текст появился в средние века? Он иносказателен, аллегоричен, а насыщенность образами — характерная черта средневековой философии. Но тут иное. В тексте нет ничего религиозного, скорее наоборот, картина природы обезбожена. Ни слова о Творце, ни одной ассоциации с ним. Природа в сознании автора философского текста живет сама по себе, она всемудра и тиха. К тому же в средние века родилось уже иное, нежели в античности, отношение к природе.

Уже в начале IX в. стало осознаваться новое, по сути эксплуататорское отношение к природе. Это отразилось, в частности, в оформлении французских иллюстрированных календарей. Прежде каждый из двенадцати месяцев олицетворялся пассивными отвлеченными фигурами. В новых календарях они стали изображаться в виде пахарей, жнецов, лесорубов, мясников, то есть в виде человеческих фигур, занятых покорением мира. Человек и природа здесь разведены. Люди не живут внутри природы, а господствуют над ней.

Вновь перечитаем интересующий нас текст — поэтическое описание природы.



К. Д. Фридрих.
Скалистые берега острова Рюген

Можно ли населить изображенную природу лесорубами, пахарями? Нет, такое просто немыслимо. В представлении автора природа — это стихия, независимая от человека, не подвластная ему. « У нее не выманишь подарка» А кроме того, вот интересное признание: «Мы постоянно действуем на нее, но нет у нас над ней никакой власти». Жнец и лесоруб так не сказали бы. Отчего же нет власти, когда мы вырубаем деревья, снимаем урожай... Это вовсе не подарок природы, а результат нашего усердия... Мы — хозяева.

Пойдем дальше, вдоль череды веков, и заглянем в эпоху Возрождения — время, когда началось обмирщение (обезбоживание) мира. То, что прежде считалось Божьей милостью, отныне приписывается человеку. Он — средоточие всего. Меняется отношение к человеку, меняется и отношение к природе. Если когда-то она была лишь объектом воздействия, то теперь становится предметом активной эксплуатации — интеллектуальной и промышленной. Она — не просто поприще для человеческой

деятельности, а мастерская. (Именно так называл природу тургеневский Базаров).

Но еще раньше Базарова природу назвал мастерской английский философ **Фрэнсис Бэкон.** У него есть одно выразительное сравнение ученого с палачом. Как палач добывает признание у подследственного пытками, так и ученый экспериментом вырывает у природы (натуры) ее тайны. Ученый-естествоиспытатель! Важнейшую задачу науки он видел в покорении природы и в целесообразном преобразовании культуры на основе познания натуры.

Однако похожа ли описанная в нашем отрывке природа на мастерскую? Ни в коей мере. Автор любуется природой, созерцает ее. Но ее тайны кажутся ему неподдающимися разгадке. Философ, имя которого мы хотим угадать, называет тайны природы: «непрошенная, нежданная, захватывает она в вихрь своей пляски», «она творит вечно новые образы». Но к объяснению этих секретов природы автор даже не приступает. Он хочет сохранить их таинственное мерцание, а вовсе не прояснить, как это пытался бы сделать Бэкон.

Описание природы, как уже ясно, не похоже ни на античность, ни на средневековье, ни на Возрождение. Так может быть, эти строчки родились в XVIII в.? Уже говорилось, что выраженное отношение к природе, без сомнения, родилось в такое время, когда философствование оказалось свободным от чисто религиозного почитания. А именно в XVIII столетии идея

Бога подвергается особенно интенсивной критике. Впрочем, не только эта идея. Все, чем традиционно занимались философы, — природа, история, общество, нравственность, религия, — все это стало объектом их обостренного внимания.

В XVIII в. благословлялся единственный дар человека — **Разум**. На него возлагались огромные надежды. Философы осмыслили безграничный потенциал человеческого сознания, они ценили только всепроникающий разум. Но ведь вокруг много бесформенного, стихийного. Могли ли философы, увлеченные рассудком, поэтизировать эти хляби, лишенные порядка и гармонической упорядоченности? Могла ли слепая природа оказаться объектом восхищения? Напротив, она неорганизована и бессознательна. Ее надо укротить. Подчинить разуму. Но в тексте, который прокладывает для нас маршруты сквозь века, природа скорее объект любовного созерцания, нежели критики. Она существует как бы рядом с миром человеческой активности, параллельно человеческому разуму.

Перечитывая текст, обратили ли вы внимание на одну особенность восприятия природы, которая в нем выражена? Сразу подчеркнем: в этой особенности лежит ключ к разгадке тайны. Природа в изображении неизвестного нам философа очеловечена: она, как живое существо, говорит, пляшет, любит, ужасает. То есть ей приданы человеческие качества. Она живет

по его меркам и в то же время отделена от человека. Это поразительная общность двух разделенных сущностей!

Конечно, такое описание природы было возможно только в XIX в. В этом отрывке сфокусирован опыт романтического переживания мира, в нем нет божественных аллегорий, но есть трепетное и взволнованное обожание природы. Мы не найдем у автора сурового аскетизма, растворенности в природе, слиянности с ней или отчуждения от нее, но у него есть ощущение ее грозности, ее величия. Более того, при всей своей особости она органично соотносится с миром человека, который через нее передает свои человеческие чувства.

Без специальной философской подготовки, без исследовательского опыта догадаться, кто автор приведенного отрывка, невозможно. Даже для специалистов, историков философии это было не просто. Долгое время данные строчки приписывали **Гете**, который восхищался природой и поэтизировал ее. Даже сам поэт на склоне лет думал, что, может быть, он и в самом деле написал такое в юношеские годы. Гете жил долго и, в принципе, мог со-



Гете

здать подобные строки. Издатели даже включили этот отрывок в сборник его избранных произведений. Однако не надо забывать, что Гете был не только поэтом, но и крупным ученым-натуралистом. Такая романтическая восторженность у Гете в зрелом возрасте была невозможна.

Романтическая восторженность и обожествление природы — а ведь это **пантеизм (культ природы)**! Вот ключ к авторству прекрасных строк! Их создал немецкий романтик и философ **Фридрих Шеллинг** (1775–1854). Отрывок «Природа» написан именно тогда, когда он обратился к философскому постижению природы. Здесь и благоговейное отношение к прародительнице, и стремление объять ее тайны. О насилии над природой и речи быть не может: человек наполнен трепетным чувством к ней. Он даже клянется ей в любви и верности. И совсем не уверен в своих силах.

Если просветители восхищались природой возделанной, организованной, приносящей обильные урожаи, то есть укрощенной и служащей человеку, то романтики предпочитали возвышенные горные пейзажи, бушующую морскую стихию. Романтик находит в природе образ постоянства, цикличности (день и ночь, времена года). Именно в этот образ постоянства вплетается человеческая жизнь. Романтик захвачен красотой первородного хаоса стихий.

«ЖРЕЦ ИСКУССТВА»

Романтики создали **культ художника**, то есть создателя красоты. Они называли художника богоравным, помазанником Бога. Романтики говорили о «жреце искусства» как высшем среди смертных.

Красота находит свое отражение в идеале. Такова мысль многих немецких романтиков. Идеал должен парить над головами тех, кто борется за познание и красоту, все должно устремляться взором к этой светлой звезде. Миллионы людей, которые живут на земле, не могут быть верны одному принципу. Но только все должны признавать сокрытого бога. Этот бог — **идеал**. Поиск красоты во всем — вот цель романтиков.

По мнению романтиков, в искусстве чувствительность становится чувством, спонтанность — фантазией, ощущение — интуицией, аффект — вдохновением; внешний мир трогает наши чувства, идея вдохновляет фантазию. О роли **фантазии** романтики говорили с неистовым почтением. Жар фантазии превышает в художнике ясность смысла. Картины внешнего мира преломляются в его душе, но не рождают богатства красок, а, бледные, померкшие, резко контрастируют с теплокровными цветущими созданиями, что рисуются прекрасными, ослепительно яркими цветами радуги — радуги, рождаемой внутренним Солнцем духа, — на благоухающих туманах его

фантазии. С печалью или с усмешкой он отвращается от образов мира и предается образам фантазии.

Наивный создатель мелодий схватывает летучие звуки природы, его чувство откликается на ее звучания, и эти звучания еще и спустя века вновь раздаются в его творениях. Фантазия рисует свои образы на подвижных громадах облаков. Природа призвана соединить свою красоту с внутренним состоянием человека. Негр радуется жизни, живя на болотах, и болезненная тоска овладевает душой жителя Альп, когда отрывают его от родных гор. Человек стремится к прекрасному, в этом стремлении все индивиды тяготеют друг к другу, образуя единое человечество. В прекрасном заключены новые узы, прочно связывающие человека с человеком и образующие великий союз людей.

Когда красота увлекает людей, считают романтики, и увлекает их в единое целое, люди устанавливают порядок в отношениях друг с другом, слагается строй благонравия и благопристойности — в свете красоты складывается кодекс пристойного, подобающего. Красота — это та великая владычица, которой укрощены безумные инстинкты; словно львы, смирно лежат они близ ее трона и, послушные велению, уже не раздирают друг друга.

Человеческому духу, по мнению романтиков, ненавистны покой и тишина. Весь Восток погрузился в изнеженную роскошь, на Западе, к сожалению, ее дыхание парализовало лю-

бую энергию. Но с этой умиротворенностью нужно покончить. Искусство творит волшебство, потому что проистекает из сокровенных глубин человеческой природы. Природе ненавистны покой и бесформенность, беспрестанно стремится она к движению, к пластическому облику.

«НОЧНОЕ СОЗНАНИЕ»

Человек для романтиков больше не служит «мерой всех вещей», как считали древние греки. Он сам заключает в себе все, что было в прошлом и случится в будущем. Человек представляет собой тайнопись природы. Но его нужно расшифровать, поскольку вся тайна природы полностью выражена в человеке. Романтики считали, что вся история мира дремлет в каждом из нас. **Душа** человека уже не является достоянием одного человека. Она оказывается тем пространством, где обнаруживаются таинственные силы. Вот почему романтики устраняют всякое соподчинение, из которого исходили сторонники классицизма.

Теперь абсолютно уравнены **природа** и **человек**, высокое и низкое, природное и неприродное. Даже растения подчинены **морали**. Душа, которую называли «внутренним пейзажем» открывает путь к мировой душе, скрепляющей всех людей. Романтизм разрушает те представления о красоте, которые были созданы класси-

цизмом. **Муза** уравнивает всех и утверждает принцип равенства. Что же следовало из этого вывода? Ужасное и безобразное вовсе не являются противоположностью красоте. Прекрасное можно усмотреть даже в уродстве.

Теперь прославляется человек-странник, который утратил свои корни. Он свободно перемещается между различными географическими границами. Он не знает различия между сном и явью. Этого человека ведет по жизни слепой случай, а не трезвый расчет. У него нет ясно поставленной цели, но есть предчувствие. Этот скиталец — вечный путешественник по вечности. Его корабль плывет и плывет и нигде не станет на якорь. Отсюда романтизация **паломничества.** Далекие горы, далекие люди, далекие события — все это романтично, заманчиво.



Э. Делакруа. *Смерть Сарданапала*. Фрагмент

Романтики оказались весьма восприимчивыми к чужим нравам и культурам. Они идеализировали нравы американских индейцев. Их манило неизведанное. Они старались переселиться в иные миры. Особый интерес вызывало у романтиков Средневековье. Они испытывали тос-

ку по этой эпохе. Романтики ставили себя над историей и поэтому свободно путешествовали по различным эпохам и художественным стилям. Поэт, как считали, мог в единый миг жизни охватить жизнь всех поколений.

Романтики весьма болезненно воспринимали расколотость человеческого существования. Ведь каждый человек рожден мужчиной или женщиной. Он живет в конкретной исторической действительности. А ведь ему хочется охватить весь духовный опыт человечества. Но как этого достичь? Разумеется, с помощью воображения, фантазии. Но ее сковывает скучная реальность. Следовательно, надо разбить оковы повседневности, обрести свободу.

Воображение романтики ценили выше, чем разум. Они постоянно спрашивали: не потускнел ли присущий нам дар фантазии? Не потеряли ли мы в себе драгоценные свойства мечтателей? Куда делись фантазеры, создатели воздушных замков? Почему наша повседневность утратила поэтическое измерение? Даже наши сны стали будничными, тревожными, уныло достоверными. А помнится, античному философу Платону приснился лебедь, опускающийся на его грудь...

Мы фантазируем, когда нам плохо. Но запуская фантазию, мы обретаем счастье. Возьмем в качестве примера немецкого поэта **Фридриха Клопштока** (1724–1803).

Бесконечно чуткий, горячий, энергичный дух в полноте своего существования вглядыва-

ется в ночь грядущего. И тут им внезапно овладевает, потрясая до глубины, ужасное видение — могилы друзей, закутанные в одежды фигуры проходят по ним. Голоса духов пробуждают уснувшие в душе воспоминания, — одна за другою разверзаются могилы, и с дрожью в сердце поэт видит, как холмики земли растут, и манят к себе тени его близких. Безмерная боль овладевает поэтом, на глаза ложится мгла, все его душа исходит в рыданиях, стремясь к теням любимых, и надорванный голос в волнении скорбит:

О, могилы умерших, могилы близких усопших!
Что же врозь вы легли?
Что же не лечь вам бок о бок средь цветущей долины
Или в рощах густых?
Старца, что сходит во гроб, ведите, дрожащей стопою
Пусть идет он, и пусть
Сам своею рукой посадит на холм кипарисы
Для потомков своих.
В шатких вершинах дерев, еще тонких и тень не дающих,
Ночью я узрю ее,
Ту, что нежно любил, и умру, и умру, в слезах глядя на небо.
В землю снесите мой прах
Близ могилы, где дух отдал богу. Так и прими, тлен,
Слезы мои и — меня.

«ОБЛАСТЬ СКУЛЬПТУРЫ БЕСКОНЕЧНА...»

Ведущим стилем в архитектуре начала XIX в. был **классицизм**. Однако в середине столетия под влиянием идей романтизма, которым было свойственно увлечение прошлым,

возник интерес к готике, итальянскому Возрождению, барокко и уж, конечно, к античности. Многие считали, что греческая скульптура — нечто недосягаемое для романтиков. Но сами романтики были убеждены в том, что, безусловно, превзойдут греческое зодчество. Они полемизировали с теми, кто хотел перегородить путь к идеалу мраморными статуями, а Аполлона поставить херувимом с огненным мечом перед глубиной бесконечности, иначе говоря, поставить предел фантазии скульпторов.

Античные произведения романтики считали уже окаменелостями. Хорошо, что эти памятники приплыли к нам по волнам тысячелетий. Надо поклоняться им. Но не следует становиться идолопоклонниками. Ведь сами греки ничто не считали пределом художественной фантазии. А мы теперь удивляемся остаткам того, что вышло из-под резца греческого ваятеля. Да, действительно, античных греков со всех сторон окружала чистая красота. Но стоит ли теперь смотреть на эти создания снизу вверх? Область скульптуры бесконечна...

Феноменом, который может привлечь наше внимание к этой эпохе, было создание **музейной архитектуры**. Она стремилась возвысить посетителя над обыденностью и внушить ему чувство благоговения перед окружающими его святынями. Возрождая атмосферу языческого храма, музей стремился заменить собой церковь, однако с той разницей, что культ единого божества сменился в музее культом

всякого божества. Это был пантеон, где Геракл и Христос братались между собой, окруженные одинаковым ореолом почтенной старины.

В те годы возникли наиболее впечатляющие музейные постройки Европы: **Мюнхенская глиптотека** (1816-1834, архитектор **Лео фон Кленце**), музей-монумент Вальгалла в Мюнхене (по проектам **Гилли**), Старый музей в Берлине (1823, архитектор **Шинкель**), **Британский музей** в Лондоне. В 1815 г. Гете выражает желание жить в зале, полном изваяниями, чтобы пробуждаться от сна среди божественных ликов. Позднее музейное строительство уже никогда не достигало идеальной высоты 1820-х годов, но дух музеев прочно укоренился в европейском сознании.

Романтические сюжеты нашли неполное отражение в живописи. Среди художников-романтиков можно назвать **Ф.О. Рунге, К.Д. Фридриха, Т. Жерико** и **Э. Делакруа**. Сочинение «Цветовая сфера» Филиппа Отто Рунге (1777-1810) , в котором он попытался конструктивно представить соотношение и степень родства всех смешанных цветов и вывести закон их гармонического соответствия, доказывает, с какой последовательностью, с какой обостренной наблюдательностью разрабатывал художник конкретные темы. Один из современников писал о Рунге: «В новейшее время нет ни одного художника, который столь безусловно отдавался бы своему богатому воображению, — на первый взгляд его создания на-

поминают сновидение с его произвольным течением, где все конкретные образы претерпевают любые изменения, теряют четкость и готовы в любую минуту исчезнуть».

Фридрих Каспар Давид (1774–1840) написал ряд картин религиозного содержания: «Аббатство в дубовой роще», «Монах на берегу моря», «Теченский алтарь». На вершине горы воздвигнут высокий крест, окруженный вечнозелеными елеями, и вечнозеленый плющ обвивает основание креста. Заходящее Солнце бросает свои последние лучи, и в пурпуре вечерней зари светится Спаситель на кресте. Стороны рамы образуют две похожие на готические колонны. Из них поднимаются пальмовые ветви, образующие свод над картиной. В пальмовых ветвях — пять головок ангелов, все они молитвенно смотрят вниз, на крест. Над средним ангелом в чистом серебристом сиянии стоит Вечерняя звезда. Внизу, посередине вытянутого в ширину прямоугольника, — всевидящее око, заключенное в треугольник и окруженное лучами. Хлебные стебли и виноградные лозы склонились по обеим сторонам над всевидящим оком. Это следует толковать как указание на плоть и кровь Того, кто пригвожден к кресту, то есть Христа.

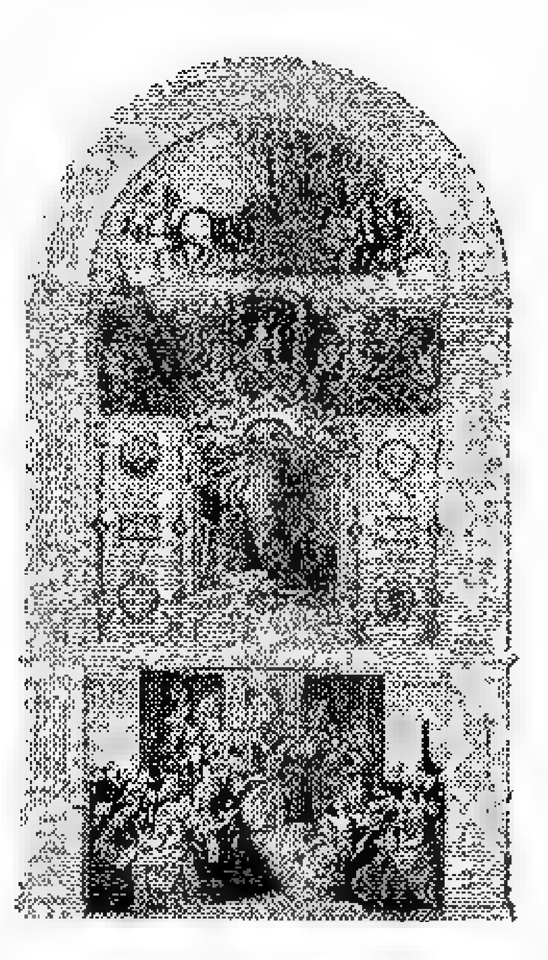
Романтики считали религию и богомольный опыт чем-то вроде поэзии. Однако они видели красоту не только в молитвенном преклонении перед Господом Богом. Скорее, наоборот, они усматривали особую прелесть в том,

чтобы бросить вызов Богу. Восхищения достоин не только тот, кто смиренно и покорно внимает Богу. Нет, славен тот, кто не боится бросить Властелину мира слова, пропитанные горечью и вызовом. Вот английский поэт **Джон Мильтон** (1608–1674) спрашивает у Бога:

Разве я просил тебя, Творец,
Меня создать из праха человеком?
Из праха ль я просил меня извлечь?

Это неожиданно, дерзко. Ведь в христианской культуре принято благодарить Бога за щедрый дар — жизнь. А здесь поэт не только отказывается от жизни, но еще и бросает Богу упрек... Выйти один на один с Богом — это в романтизме считается красивым.

Все романтическое подобно «истинной сказке», в которой все должно быть чудесно — таинственно и бессвязно. Но живо, не похоже на мертвый, всеми признанный стандарт. Вся природа должна быть неким чудесным образом смешана с миром духов.



М. фон Швиндт. *Симфония*

Романтизм, будучи международным движением, существовал во множестве национальных вариантов. Немецкие романтики тяготели к философии, точнее к мистической, магической картине мира. Так писатель **Эрнст Теодор Амадей Гоф-**

ман (1776–1822) сочетал в своих произведениях тонкую философскую иронию и причудливую фантазию, которая доходила до мистического преувеличения. Это относится к его произведениям «Крошка Цахес» (1819), «Повелитель блох» (1822).



Э. Т. А. Гофман

Во Франции пользовались успехом романы **Франсуа Рене Шатобриана** (1768–1848). Он усматривал особую красоту в мотивах одиночества, изгнанничества, тоски по родным местам. Вынужденный уехать из Франции, он писал: «Революция изгнала мой дух из реального мира, сделав его для меня слишком ужасным». Английский романтизм искал вдохновение в **мистике**, в потустороннем, в непосредственном соприкосновении с природой, в воспоминаниях детства. Известный английский поэт **Джордж Гордон Байрон** (1788–1824) создал образ разочарованного индивидуалиста-бунтаря.



Лорд Байрон

> Кто драться не может за волю свою,
> Чужую отстаивать может.
> За греков и римлян в далеком краю
> Он буйную голову сложит.

В XIX в. укоренилось слово **«байронизм»**. Оно выражало свободолюбие, тягу к воле, сопротивление тиранам:

Встревожен мертвых сон, — могу ли спать?
Тираны давят мир. — Я ль уступлю?
Созрела жатва, — мне ли медлить жать?
На ложе колкий терн; я не дремлю;
В моих ушах, что день, поет труба,
Ей вторит сердце...

Огромной притягательностью обладал **русский романтизм.** В нем, прежде всего, получили распространение байронизм, настроения «мировой скорби». Не остался равнодушным русский романтизм и к немецким взглядам на «мировую душу», на всевластие воображения, на описание мира как «темницы души». Русские романтики старались воскресить красоту прошлого. Они создавали разного рода идиллии (поэтические произведения, изображающие счастливую безмятежную жизнь на лоне природы). Это ощутимо, например, в пушкинских «Подражаниях Корану». Русский **символизм** выражал разные настроения: от проповеди наслаждений у **Батюшкова** и **Д.В. Давыдо-**



М. Врубель. *Демон сидящий*

на (Вакх — тот же Дионис, гедонизм — проповедь наслаждения), до подробного описания «живого мертвеца» с отчетами об ощущениях умирания, погребения заживо, разложения в поэзии М.Ю. Лермонтова.

В мире, согласно романтическому взгляду, идет борьба добра и зла. Но вовсе не Бог оказывается воплощением добра. Отсюда поэтизация Дьявола, Люцифера, Демона. Демон — олицетворение зла? Нет, это, скорее, воплощение всего человеческого.

Печальный Демон, дух изгнанья,
Летал над грешною землей,
И лучших дней воспоминанья
Пред ним теснилися толпой;



М. Врубель. *Тамара и Демон*

Демон вспоминает время, когда «он верил и любил», когда «он не знал ни злобы, ни сомненья, и не грозил уму его веков бесплодных ряд унылый...».

Демон переживает человеческие чувства, но они не мелки, не пресны, не убоги. Это любовь космического существа. Вот что он говорит Тамаре о себе, когда она спрашивает его, кто он:

Я тот, которому внимала
Ты в полуночной тишине,
Чья мысль душе твоей шептала,
Чью грусть ты смутно отгадала,
Чей образ видела во сне.
Я тот, чей взор надежду губит;
Я тот, кого никто не любит;
Я бич врагов моих земных,
Я царь познанья и свободы,
Я враг небес, я зло природы,
И, видишь, я у ног твоих!

В романтизме появляется романтизация смерти. Поэт влюблен в жизнь и смерть, но верна ему лишь последняя, «обитающая с любовью и вечностью». Байрон задается вопросом: быть может, « именно смерть ведет к высшему знанию»? Как же жить романтическому герою, как сохранить свой идеал красоты? Здесь возможен либо богоборческий бунт, либо стоическое принятие зла и страдания. Ранний романтизм фактически уничтожает дистанцию между человеком и Богом, дружественно соединяя их чуть ли не как равных.

Но позже рождается их взаимное отчуждение. Романтизм создает образ **героического**

скептика — человека, бесстрашно порвавшего с Богом и остающегося посреди пустого, чуждого мира: «Я не верю, о Христос, Твоему святому слову, я слишком поздно пришел в слишком старый мир; из века, лишенного надежды, родится век, в котором не будет страха», — говорит один из романтических персонажей. Начинается **культ страдания.** («Ничто не придает нам такого величия, как великое страдание»).

* * *

Даже в лирической поэзии эмоция не единственная и не решающая черта. Конечно, великие лирические поэты способны на глубочайшие **эмоции.** Художник, не наделенный сильными чувствами, может создать лишь нечто поверхностное, легкомысленное.

Поставим вопрос: **имеет ли отношение к красоте вся эта романтическая поэтика ужасов, бунтов, злобы и гнева?** Можно ли считать прекрасным очевидное уродство? Не был романтизм отступлением от завоеваний предыдущих эпох? И вообще, какой смысл в мистическом переселении ночных кошмаров в дневную жизнь, которое стало художественным приемом многих авторов той эпохи? Здесь важно понять, что романтики исступленно боролись с **культом разума**, с навязанными нормами эстетики. Они отрекались от всего помпезного, официального, одобренного высшими инстанциями.

Истинно поэтическое произведение, считали романтики, это не результат работы отдельного художника. Это сама Вселенная, единственное произведение искусства, которое вечно само совершенствуется. В этой концепции поэзия и искусство возводились на такую высоту, которой они никогда прежде не достигали. Бесконечное было провозглашено подлинным и, по сути, единственным предметом искусства.

Уже отмечалось, что красивое — это не только идиллическое. Для людей романтической эпохи не было ничего прекраснее, чем отречение от прозы жизни, пресного Бога, вялой, обыденной любви. Поэтому они искали героики, романтизации, проповедовали культ отшельничества, бегство от прозы жизни. И это составляло в ту эпоху представление о прекрасном...

МОЖЕТ ЛИ КРАСОТА СПАСТИ МИР?



ПО МЕРКАМ КРАСОТЫ

«Красота спасет мир», — эти слова произносит один из персонажей русского писателя **Федора Михайловича Достоевского** (1821–1881). Фраза стала крылатой. Ее часто цитируют, приводят в качестве аргумента, когда речь заходит о крушении мира. Мысль выражена предельно афористично и сама по себе вызывает уважение, сочувствие.

Писатель знал самые сокровенные мысли людей, самые преступные желания сердца. Но почему именно красота может спасти мир? Потому что люди погрязли в грехах, в преступлениях. Родиону Раскольникову, главному герою романа Достоевского «Преступление и наказание», недоставало денег, и он отважился на убийство. «Преступление? Какое преступление? — самоуверенно бросает он сестре. — То, что я убил гадкую, зловредную вошь, старушонку-процентщицу, которую убить сорок грехов простят, которая из бедных сок высасывала...»

На деле же получилось, что жизнь, казалось бы, никому не нужного существа тысячью недоступных человеческому понятию нитей связана с другими жизнями, начиная с добрейшей Лизаветы, которая «Бога узрит», и кончая маляром Николкой и матерью Раскольникова, погибшими заодно со «зловредной старушонкой». Так «лабораторно» была предсказана Достоевским модель русской ре-

волюции (как и всех революций): избавляли Россию от самодержца «Николая Палкина», а расстреляли в Ипатьевском доме вместе с ним больного мальчика и четырех невинных девушек, и еще по всей России тысячи и тысячи далеко не худших, если не лучших людей...

Как великий реалист и гуманист, Достоевский видит в больном с психическими расстройствами прежде всего человека, страдания которого описаны с огромной художественной силой, вызывают эмоциональное сопереживание читателя и, впервые в мировой литературе, заставляют его почувствовать свою общность с такими людьми. И это удалось писателю сделать не с позиции стороннего наблюдателя, а как бы полностью слившись с переживаниями своих героев, заглядывая на самое дно их души.

Герои Достоевского напряженно думают, выдвигают идеи, в ряде случаев ошибочные, которые, нарушая нравственные устои, провоцируют убийства и самоубийства. Особенности формирования **«идеи-чувства»** в период созревания личности мы находим в романе «Подросток». Несмотря на то что изложение идеи героя романа Аркадия занимает целую главу романа, его объяснение, как и зачем «стать богатым именно как Ротшильд», представляет собой набор нечетких мыслей, эмоций и по-детски наивных поступков. Более того, самому подростку понятно, что вышло у него это объяснение мелочно, грубо, поверхностно и даже как-то моложе его лет, тривиально и пошло.

Юношеская неуравновешенность и категоричность типичны для личности подростка. Инфантильная незрелость его идеи зла очевидна. Чувство грусти, недоверчивости, угрюмости, «несообщительности», переходы от обвинения других к самообвинению сменяются восторгами, упоением и «непрерывным тайным восхищением» при попытках осуществления этой идеи. Волевая незрелость подростка, разнобой его эмоций противоречивы. С одной стороны, идея «может увлечь до неясности впечатлений и отвлечь от текущей действительности», с другой — никакая идея не в силах увлечь его настолько, чтобы он стремился до конца к реализации своей мысли.

Нелепы, по-мальчишески забавны сами поступки Аркадия, связанные с его идеей накопительства. Касается ли это режима питания (он сидел в течение месяца на одном хлебе и воде, выбрасывая обед и ужин, который получал, и в то же время покупая хлеб), или срока ношения одежды (он чистил одежду щеткой пять-шесть раз в день, извлекая пыль). Он также научился ставить ногу всей подошвой разом, как можно реже сбиваясь набок. Выучиться этому можно в две недели, далее уже пойдет бессознательно. Этим способом, считает подросток, сапоги носятся на треть времени дольше...

У подростка не хватает опыта, знания жизни. Он убежден в том, что в азартной игре нужно сохранять спокойствие. Это обеспечит тонкость ума и расчета, и тогда можно одолеть

слепой случай и выиграть огромную сумму. Мечтатели Достоевского — люди «со слабым сердцем». Защищаясь от непереносимых условий, они уходят в мир своего воображения. Эти несчастные ни к чему не способны. Они смирны и боятся, чтобы их не затронули. Предпочитая одиночество, мечтатели селятся по неприступным углам, таясь от людей и от света.

Забравшись в свой угол, мечтатель начинает грезить. В мире его мечты — пленительные женщины, героические подвиги. При этом комната исчезает, время останавливается или летит, ночи проходят незаметно в неописуемых наслаждениях. В несколько часов переживается рай любви или целая жизнь, чудная как сон, грандиозно прекрасная. Во время грез ускоряется пульс, брызжут слезы, горят лихорадочным огнем бледные щеки. Когда заря блеснет в окошко мечтателя, он болен, истерзан и счастлив. Минуты отрезвления от грез для него ужасны. Он их не выносит и медленно принимает свой яд в новых, увеличенных дозах. Мечтательность нередко перерастает в злобность, в разрушительность.

Красота проявляется в человеческих поступках. Но эти поступки могут оказаться болезненными, изломанными. Вступая в мир, где царят безумие, ярость, страх, мы проникаем в глубины человеческой психики. Ощущая бездну, в которую может обрушиться человек, мы повторяем слова великого писателя: «Красота может спасти мир». Известно, что человек

строит мир по меркам красоты. И вот возникает догадка: в мире много зла, ужасов. Но ведь человек по глубине своих внутренних побуждений тянется к красоте. Может быть, это подсознательное движение к прекрасному остановит преступление, отвергнет безнравственный поступок, предупредит об угрозе, которая нависла над жизнью. Если говорить по существу, то в этих рассуждениях есть немалый резон. Человечество возделывает сад прекрасного. Оно накопило несметные духовные богатства.

Эфир ежесекундно обрушивает на нас пленительные звуки. На экране сменяют друг друга картины чарующей красоты. А что произошло бы, если бы экраны вдруг погасли, если бы в эфире смолкли голоса, звуки, шифры? Исчез бы поток художественных образов, эмоций и созвучий. Весь этот вихрь творчества, несущийся к людям, к их воображению, миновал бы пики антенн и растворился бы, необозначенный, незафиксированный. Эфир стал бы пустыней — безгласной, необозримой, — каким он казался, наверное, изобретателю радио Александру Попову.

Более 80 лет назад такая мысль пришла в голову русскому поэту **Велемиру Хлебникову**. В статье «Радио будущего» он писал о том, что новое средство общения соединит всех людей, где бы они не проживали...

«Около главного стана Радио, этого железного замка, где тучи проводов рассыпались, словно волосы, наверное, будет начертана па-

ра костей, череп и знакомая надпись: «Осторожно», ибо малейшая остановка работы Радио вызвала бы духовный обморок всей страны, временную утрату ею сознания.

Радио становится духовным солнцем страны, великим чародеем и чарователем. Вообразим себе главный стан Радио: в воздухе паутина путей, туча молний, то погасающих, то зажигающих вновь, переносящихся с одного конца здания на другой. Синий шар круглой молнии, висящий в воздухе, точно пугливая птица, косо протянутые снасти. Из этой точки земного шара ежесуточно, похожие на весенний пролет птиц, разносятся стаи вестей из жизни духа... Дела художников пера и кисти..., вдруг переносящие человечество к новым берегам».

Поэтично писал Хлебников. Вот он продолжает описывать чудесный мир красоты. Мусоргский будущего дает всенародный вечер своего творчества, опираясь на приборы Радио, в пространном помещении от Владивостока до Балтики, под голубыми стенами неба... Он, художник, околдовал всю страну: дал ей пение моря и свист ветра! Каждую деревню и каждую лачугу посетят божественные свисты и вся сладкая нега звуков. А вот и вывод: так Радио объединит человечество.

Мы теперь осознали, что земной шар опоясан живой пленкой красоты. Над геологической и биологической сферами надстроилась еще одна — сфера мысли и возвышенного. На ней отпечатаны культурные шифры, художе-

ственные образы. Ученые назвали эту сферу **ноосферой**. Слагаемые понятия — «ум» и «образ». Человек здесь осмысливается как поистине космическое звено в грандиозном процессе развития мира.

И все-таки красота не спасет мир! Грустно расставаться со столь изящным афоризмом. Но реальность свидетельствует о другом. Когда нацисты в Германии задумали истребить евреев, они назвали ночь смерти красивым словом «хрустальная». Американскому президенту Трумэну прислали в Потсдам, где находились руководители антигитлеровской коалиции, почти бытовую телеграмму: «Роды прошли успешно». Но речь шла о том, что испытание атомной бомбы пока еще на полигоне завершилось удовлетворительным результатом. Затем над Хиросимой взметнулось облако, для описания которого нет ни красок, ни слов.

Теперь мы знаем, что страх — грандиозный и плодовитый архитектор. Он творит беспредельные вселенные, населенные фантастическими существами. В этом мире происходят невероятные события: оргии, убийства, совращения, безумства. Человеческая фантазия неистощима. Воображение помогает людям преодолеть чувство ужаса, который охватывает нас...

Уже говорилось о том, что романтики приковывали внимание к теневой стороне души, к ее зловещим обнаружениям. Целая эпоха тяготела к сатанинским образам, призванным

открыть человеку запретные зоны страха. Сатана, Люцифер, Мятежник демонстрировали не только омраченность духа, химеры нечеловеческих измышлений, но и готовность прямой встречи с роком и ужасом. Романтизация страха составила примечательную черту такого сознания. Оно стремилось уловить тончайшие оттенки данного переживания, которое обретало самые причудливые формы, рождало фантасмагорические образы страха.

Утрачены ли эти традиции сегодня? Совсем нет. Литература последних столетий — готические романы, детективы, триллеры, истории ужасов — уже не просто удовлетворяет человеческую любознательность, пытливость в распознавании кошмаров. Она буквально обслуживает фантазию человека, обуреваемого страстью ви-



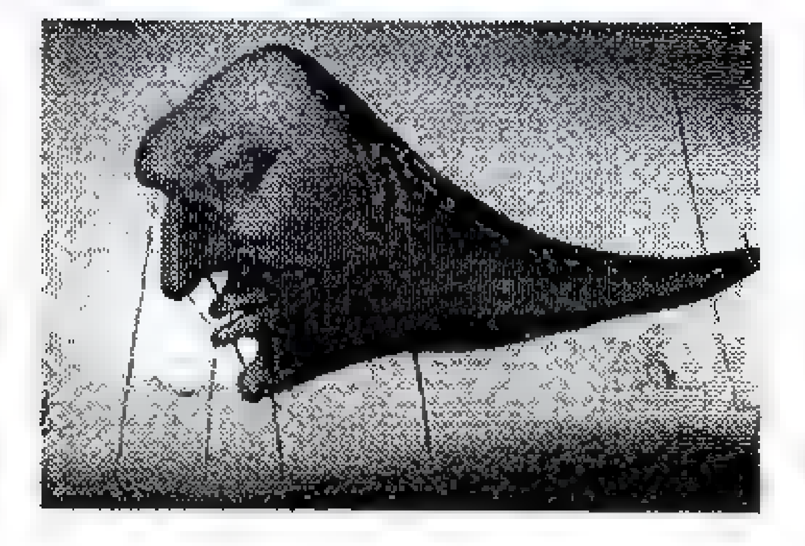
М. Радлер. *Ночь суеверия*

деть, осязать, переживать страшное. Массовая культура наших дней немыслима без криминальных убийств и погони. Это ли не страсть?

Романтики положили начало поэтизации ужасов. Красота как будто повернулась к нам обратной стороной. Однако без осознания смысла этого преображения невозможно понять и феномен прекрасного. Большинство людей всегда будет отдавать предпочтение историям о реальных событиях, рождественским сказкам и сентиментальным сюжетам. Но в нас всегда присутствует и нечто другое. Иногда неожиданная вспышка фантазии озаряет наш разум. И тогда никакое здравомыслие не в состоянии заглушить глубокого волнения, в которое приводит душу шепот таинственного леса.

Эти влечения связаны с человеческой природой. Первичные инстинкты и эмоции формировались у человека как ответ на воздействие окружающего мира. В жизни Вселенной с ее драматургией, в угасании звезд и космическом сжатии нет никакого ужаса. Страх живет только в душе грешного, чувствующего и смертного человека. Человек — песчинка мироздания. Его окружают грозные природные стихии. Небо осыпает людей кометами. Недра земли извергают огненную лаву. Человек постоянно испытывает предательство земной тверди.

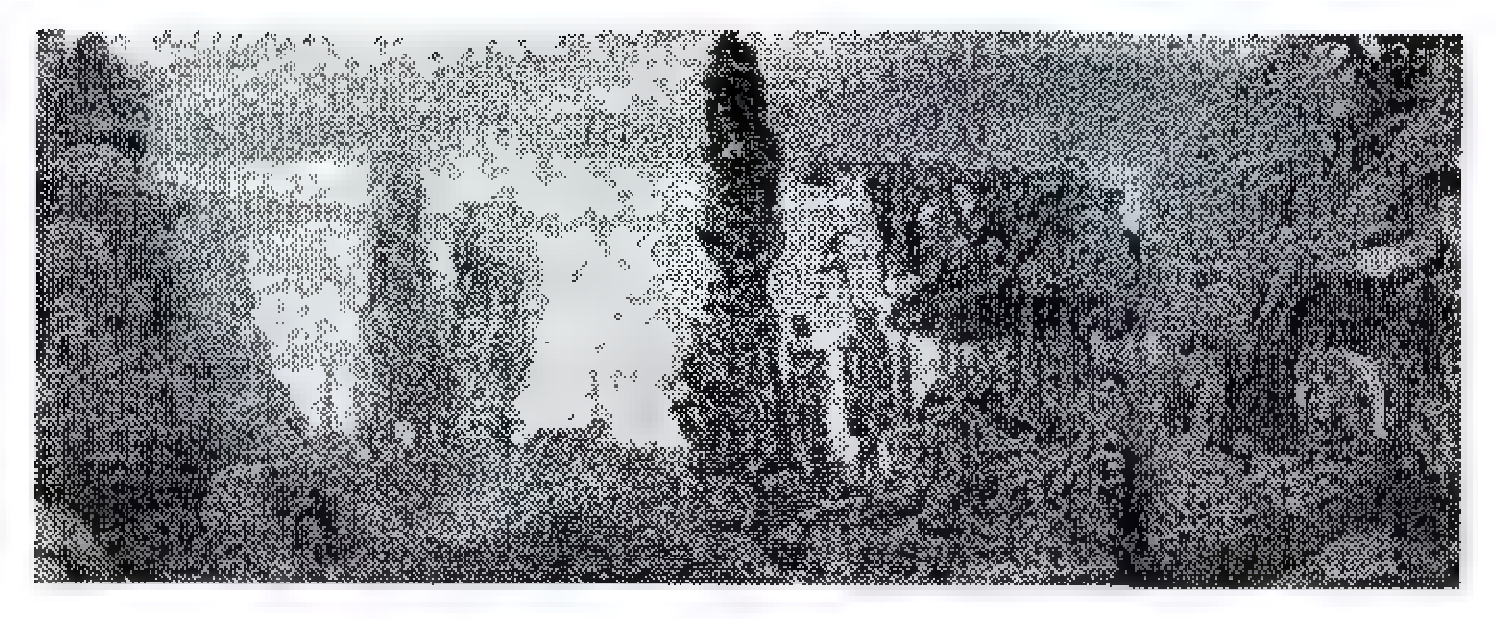
Неизвестное и непредсказуемое становилось для наших предков пугающим. Сновидения также вносили свой вклад в пробуждение страха. Все это говорит о том, что появление


С. Дали. *Сон*

литературы космического ужаса имеет психологические предпосылки. Дети всегда будут бояться темноты, а люди-взрослые постоянно будут испытывать трепет перед скрытыми и недосягаемыми мирами иной жизни. Космический ужас проявляется в древнейшем фольклоре, в хрониках и священных писаниях. Он, несомненно, был важным элементом магических ритуалов, которые достигли наивысшего расцвета в Древнем Египте.

Отголоски древних традиций явственно прослеживаются на протяжении многих веков до нашего времени. Средние века, погруженные в тьму, полную фантастических представлений, дали мощный толчок этой тенденции. Ночные культы восходили к временам, когда по Европе блуждали приземистые монголоиды со своими стадами и табунами. Тень, требующая захоронения непогребенного тела, призрачный возлюбленный, приходящий за своей живой невестой, дух, оседлавший ночной ветер, бессмертный колдун. Эта благодатная почва вскормила образы мрачных мифов и легенд, которые живут в искусстве и по сей день.

На протяжении XVII и в начале XVIII века растет число легенд и народных поэтических произведений о сверхъестественном. Появляются дешевые издания «страшных» рассказов.



М. Эрнст. *Европа после дождя*

Романтизм с его сатанинским бунтом породил настоящие авантюры воображения. В современной культуре невероятную притягательность приобрели мотивы вселенской катастрофы и гибели человечества.

Человек со всей страстью предается страху. Что это за причуда? Какой потребностью рождено это всепроникающее влечение? Наконец, что такое свобода человека, если через нее в мир приходит ничто? Задавая эти вопросы, мы, прежде всего, видим человека, захваченного страстями. Любовь, страх, вера, властолюбие, фанатизм. Не они ли правят миром? Не через них ли проступает человеческое? Ведь пушкинский персонаж произносит: «Есть упоение в бою и бездны страшной на краю».Проницательные мудрецы, писатели разных времен стремились вглядеться в человека, захваченного сильнейшим порывом, войти в мир тончайших душевных переживаний.

Красота не может спасти мир, потому что влечение к прекрасному не выражает полностью человеческую природу. В европейской художест-

венной литературе есть прекрасная иллюстрация к этой мысли. Швейцарский писатель **Герман Гессе** (1877–1962) написал роман «Игра в бисер». В некоей условной стране, которую описывает Гессе, люди занимаются только философией и искусством. Они оторваны от реальной жизни. Их мир — безжизненный, отвлеченный. Но можно ли жить в таком мире? Оказывается, нет...

Помните, у Пушкина в его маленькой трагедии «Моцарт и Сальери» великий композитор поражен, как глубоко захватила его музыка Сальери. Моцарт произносит:

> Когда бы все так чувствовали силу
> Гармонии! Но нет: тогда бы не мог
> И мир существовать; никто б не стал
> Заботиться о нуждах низкой жизни;
> Все предались бы вольному искусству.
> Нас мало избранных, счастливцев праздных,
> Пренебрегающих презренной пользой,
> Единого прекрасного жрецов.

Человек не только любуется красотой. Он знает и другие состояния: горя, тоски, ужаса... Метафизический страх погружает человека в самые немыслимые переживания. Он даже заставляет пережить сладчайший миг блаженства. Здесь и возникает простор для самовластья человеческой фантазии. Образы ужаса рождаются как бы впрок, как преображение огромной психической энергии человека.

Страх явил нам свои многочисленные лики. Перед человечеством прошли библейские образы всеобщей гибели, возвещенного страдания и спасения. Мы впустили в себя дантовские кар-

тины ада, неисчислимые муки грешников. Ощутили дыхание смерти, которая превращает в тлен все, что некогда было человеческой красотой. Содрогнулись сердцем, представив себе оскудевшую планету без озер и лесов. Вообразили черную пустыню, для которой нет ни названий, ни красок. Так может выглядеть наша планета после ядерного всесожжения.

Но страх, мы смогли разглядеть это, — это не только то, что вне нас, что тревожит нас как внешняя, грозная и неодолимая сила. Он переполняет все наше существо, коренится в недрах психики, мнительно обнаруживая себя в самых неожиданных обликах. Мы цепенеем от собственной уникальности, от непохожести нашего внутреннего мира на иные, противостоящие нам миры. Мы бежим от свободы, которая сопряжена для нас с неотвратимой ответственностью. Мы ужасаемся, обнаружив в себе мертволюбие, желание отринуть мир — дар напрасный, дар случайный...

Красота — могучая сила. Но она вряд ли спасет мир в одиночку. Спасение мира зависит от многих усилий человека — усилий его разума, воли, эмоциональной напряженности.

ДЕКАДАНС

Декаданс (от лат. *decadentia* — упадок) — общее название множества явлений, которые характеризуют западную и русскую культуру

на рубеже XIX–XX вв. Общим признаком этого феномена стало зловещее ожидание «конца века». Казалось, наступило время крушения всех ценностей и ожиданий. Появились настроения безнадежности, отказа от жизни, индивидуализма. Постоянные темы декаданса — тоска по утраченному, любование красотой увядания жизни.

И все-таки декаданс можно рассматривать не только как полное вырождение, но, прежде всего, как рождение нового этапа в развитии культуры. Этот процесс происходил в разных странах не одновременно. Ведь у каждой культуры есть свое ощущение времени, представлений о том, как можно подстегнуть историю. Например, во Франции данное явление соотносится с завершением столетия (вторая половина 60-х — 90-е годы XIX в.), здесь наиболее отчетливо проявилась мифологизация «конца века». Сам процесс хронологически совпал с тем, что уходило в забвение целое столетие. В Великобритании, Германии, Австро-Венгрии, России, США декаданс скорее совпал уже с началом XX века (90-е годы XIX в. — 20-е годы XX в.)

Будучи целостным явлением в искусстве, декаданс, тем не менее, развивался по-разному. В одном случае он был связан с идеализацией прошлого. Это сопровождалось также тем, что события истории воспринимались с предельной истеричностью. Возникало странное отношение к происходящему. Что бы ни происходило в жизни отдельных стран, все

оценивалось как безумие. Но ведь реальные события не всегда развиваются так, как может продиктовать холодный расчетливый ум.



К. Альтман. *Портрет Анны Ахматовой*

Вот почему декаданс нередко «выпадал» из истории. Возникал эффект исчезновения реальности. Поэтам данной ориентации нередко казалось, что они прорвались в какое-то иное измерение истории, что они пробудились от той действительности, в которой живут все остальные люди. Начало века у декадентов не совпадало с действительной хронологией. Разумеется, это настаивание на конце века и начале другого носит условный характер. «Конец» и « начало», по сути дела, менялись местами. Речь шла о кружении времени, а не о его последовательно хронологическом движении. Во всяком случае родилось глубинное переживание времени. Русская поэтесса Анна Ахматова писала:

Что войны, что чума? — конец им виден скорый,
Им приговор почти произнесен,
Но кто нас защити от ужаса, который
Был бегом времени когда-то наречен.

А вот еще одно противоречие декаданса. То звучали призывы к тому, что нужно отречься

от жизни ради красоты, ради культуры. То, напротив, писатели и поэты проповедовали отказ от культуры во имя живой трепетной жизни, не тронутой художественным насилием. Толковали о **философии творчества**, которая оспаривала любой артистический канон, то есть правила реализации художественного вымысла. В то же время декаденты ищут в хаосе событий, в хронологическом сбое времени, когда рождается всеобщая изменчивость, контуры классичности, неизменности.

Как уже отмечалось, главная черта классического **искусства — целостность.** Часть и общее не должны быть разъединены, это разрушает гармонию, соразмерность. Поэтому рождался страх возможного разрыва, разбегания, конца, вообще «взрыва» истории. Декаданс характеризуется ощущением личного времени. Каждый старается жить в собственном ритме, не связывая себя в творчестве с общим устремлением времени. В личном пространстве декаденты стремились к предельному самовыражению. «Свое», «сугубо личное» должно быть уловлено и выражено. Поэтому получалось, что время просто смещалось, происходил некий хронологический отток времени.

Что характерно для декадентских представлений о красоте? Постоянная регистрация парадоксов, указание на несовместимость тех или иных черт и признаков: старое — новое, утрата — обретение, любовь — смерть, любовь — ненависть, хаос — порядок, верх — низ. Дека-

денты утверждали свой идеал красоты через разочарование, отрицание, новизну. Становление декаданса связано вообще с дальнейшим развитием уже исчерпавшего себя романтизма. Общее представление о том, как трактуется красота в декадансе, выразил, пожалуй, французский писатель **Поль Бурже** (1852–1935). В сборнике своих статей «Этюды по современной психологии» (1883–1886) он пытается объяснить характер стиля и самой **эстетики декаданса**. Бурже описывает такое состояние общества, где энергия отдельных частей его уже вырвалась из-под контроля, утратила управляемость. Жизнь общества больше не подчинена общей «органической цели». Он выражает эту мысль весьма своеобразно: «Целостность книги рушится, уступая место независимости каждой фразы, фраза рушится, уступая место независимости каждого слова».

Декаденты категорически отвергали ценности современного им общества и особое преклонение перед электрической лампочкой и паровым двигателем. Тем самым, они выражали опасливое отношение к технике, которая в то время символизировала прогресс. Декаданс стал «литературным фактом» после выходы в свет журнала «Декадент» (1886–1889). Под влиянием таких представителей этого явления, как французский поэт **Поль Верлен** (1884–1896), французский поэт **Артюр Рембо** (1854–1891), английский писатель **Оскар Уайльд** (1854–1900), австрийский писатель

Леопольд Захер-Мазох (1836–1895), русская поэтесса **Зинаида Гиппиус** (1869–1945) сложилось то, что, собственно говоря, и получило название декаданса. Возникла мода на **дендизм** (от английского слова «денди» — щеголь), эстетство, магию, необычные ощущения и все противоестественное. Родились популярные эмблемы — демон, сфинкс, Прометей. Творческая личность воспринималась как демоническая, а женщина описывалась лишь как «роковая».

ОБРАЗ РОКОВОЙ ЖЕНЩИНЫ

Захер-Мазох — австрийский писатель, автор многих произведений, в которых описаны отношения между мужчиной и женщиной. В произведениях писателя действуют прекрасные роковые женщины и несчастные влюбленные в них, готовые на любые жертвы ради удовлетворения жестоких прихотей своих избранниц. Так, герой наиболее известного романа Л. Захер-Мазоха «Венера в мехах» Северин становится заложником своей страсти к очаровательной, но жестокой молодой вдове Ванде. Всячески мучая и истязая своего возлюбленного, она постепенно превращает его в послушного раба. Но что удивительно, Северин не только не пытается освободиться от тяжкого плена, а, напротив, все сильнее и сильнее привязывается к своей

прекрасной мучительнице, с наслаждением принося себя в жертву..

Роман «Венера в мехах» вызвал противоречивые суждения современников. Одни восхищались смелостью и оригинальностью автора, других возмущала нескромность, с которой он беззастенчиво раскрыл тайные пороки и вожделения, присущие многим людям. Страсть, которой воспылал Северин к прекрасной Ванде, не похожа на обычную. Чем хуже обращается Ванда со своим возлюбленным, тем желаннее она выглядит в его глазах. Всей душой жаждет он испытать страдания, причиняемые ею.

Женская жестокость... Этой темой пронизаны фактически все произведения Л. Захер-Мазоха. В его рассказах главную роль играют «демонические женщины», которым разными способами удается подчинить себе влюбленных в них мужчин. С потрясающей психологической силой писатель повествует о том, как мужественный, грозный представитель сильного пола слабеет под гнетом собственной страсти и превращается в покорного раба той, которая сумела покорить его сердце. Этот добровольный плен не только не тяготит героев, напротив, они испытывают наслаждение от тех нравственных и физических мучений, которым подвергают их жестокосердые возлюбленные.

В рассказе «Лунная ночь» Л. Захер-Мазоха описывается история роковой женщины-красавицы: «На крыльце господского дома показалась женщина; она оперлась руками на перила

и задумалась. Стан ее был высок и строен, а бледное лицо издавало фосфорический блеск при лунном свете; роскошные темные волосы, завернутые в большой узел, петлями спускались на ее плечи». Романтический портрет? Не только...

Но удивительное дело — гонимый или гонимая, оказывается, не всегда заслуживают сочувствия. Они сами хотят, чтобы их терзали, и при этом тоже испытывают блаженство. Возлюбленная получает блаженство от мучений и страха. «Отчего же мы боимся смерти, разрешающей все наши сомнения и утоляющей все наши печали? Отчего так жалобно трепещет лампадка в нашей груди, как скоро она почует ледяное дуновение уничтожения?» Это из рассказа «Лунная ночь». А вот и манифестация мазохизма. «На дворе была злая собака, которая кусалась и всегда заигрывала с Ольгой, а потом приходила в ярость и рвала ей платье. Она отталкивала от себя эту собаку и всякий раз била ее, пока, наконец, сама не полюбила ее. Так было и с ее мужем. Она так долго мучила его, что, наконец, сама бросилась к нему на шею, и первый поцелуй любви задрожал на ее устах».

А идеал красоты? Сочинения Захер-Мазоха привлекают благодаря своему мягкому, сентиментальному колориту и некоторой романтичности. Они по вкусу тем читателям, которых не смущает изощренная декадентская порочность.

«Всякое искусство совершенно бесполезно.» Этот афоризм выражает эстетику декаданса. С психологической точки зрения игра и искусство весьма сходны друг с другом. Они не связаны ни с какой практической пользой. В игре, как и в искусстве, мы забываем о наших непосредственных нуждах для того, чтобы придать миру новую форму. Красота — сфера свободного поступления.

Вот стихотворение А. Рембо:

В карманах продранных я руки грел свои;
Пиджак мой был убог, пальто — одно названье;
Твоим послушником я, Муза, был в скитанье
И — о-ла-ла! — мечтал о сказочной любви.
Зияли дырами протертые штаны.
Я — мальчик с пальчик — брел, за рифмой поспешая.



Ж. Делвилл. *Ангел света*

Сулила мне ночлег Медведица Большая,
Чьи звезды ласково шептали с вышины;
Сентябрьским вечером, присев у придорожья
Я слушал лепет звезд; чела касалась дрожью
Роса, пьянящая, как старых вин букет;
Витал я в облаках, рифмуя в исступленье,
Как лиру, обнимал озябшие колени,
Как струны, дергая резинки от штиблет.

Большой поэт может дать жизнь своей властью самым зыбким, смутным чувствам. Даже в самых причудливых созданиях искусства можно отыскать «путаницу фантазии» и опыт реальности. Обостренность, нервозность восприятия мира — существо декадентского идеала красоты.

* * *

После романтизма исследователи, писатели искали исток красоты либо в реалистическом воспроизведении внутренних состояний человека, либо в изображении условных странных чувств человека. Некоторые писатели тяготели к **реализму**. Они пытались дать тщательное описание локомотива, магазина или угольной шахты. С такой же точностью другие авторы передавали мельчайшие оттенки человеческих мечтаний и чувств. Только подходя к искусству как к ориентации нашего воображения, мы можем понять тот идеал красоты, который складывался после романтизма. Искусство учит нас не только понимать, но и воображать. Греза дает нам силу прозрения.

ПРАВДА ЛИ, ЧТО СОН РАЗУМА ПОРОЖДАЕТ ЧУДОВИЩ?



АВАНГАРДИЗМ

XX в. был охвачен могучей потребностью изменить язык искусства. Начались бурные поиски, но не только новых форм художественной выразительности, но и нового понимания жизни. Все подверглось переоценке. В 1920-х годах сложилась новая художественно-эстетическая система, которая получила название **модернизм** (от франц. *moderne* — современный). Одновременно родилось так называемое авангардное искусство. **Авангардизм** (от франц. *avangarde* — передовой отряд) — термин, обозначающий в искусстве XX в. те тенденции, которые, порывая с реалистической традицией, приступили к ломке сложившихся эстетических принципов, способов построения художественной формы. Авангардисты выступали против реализма.

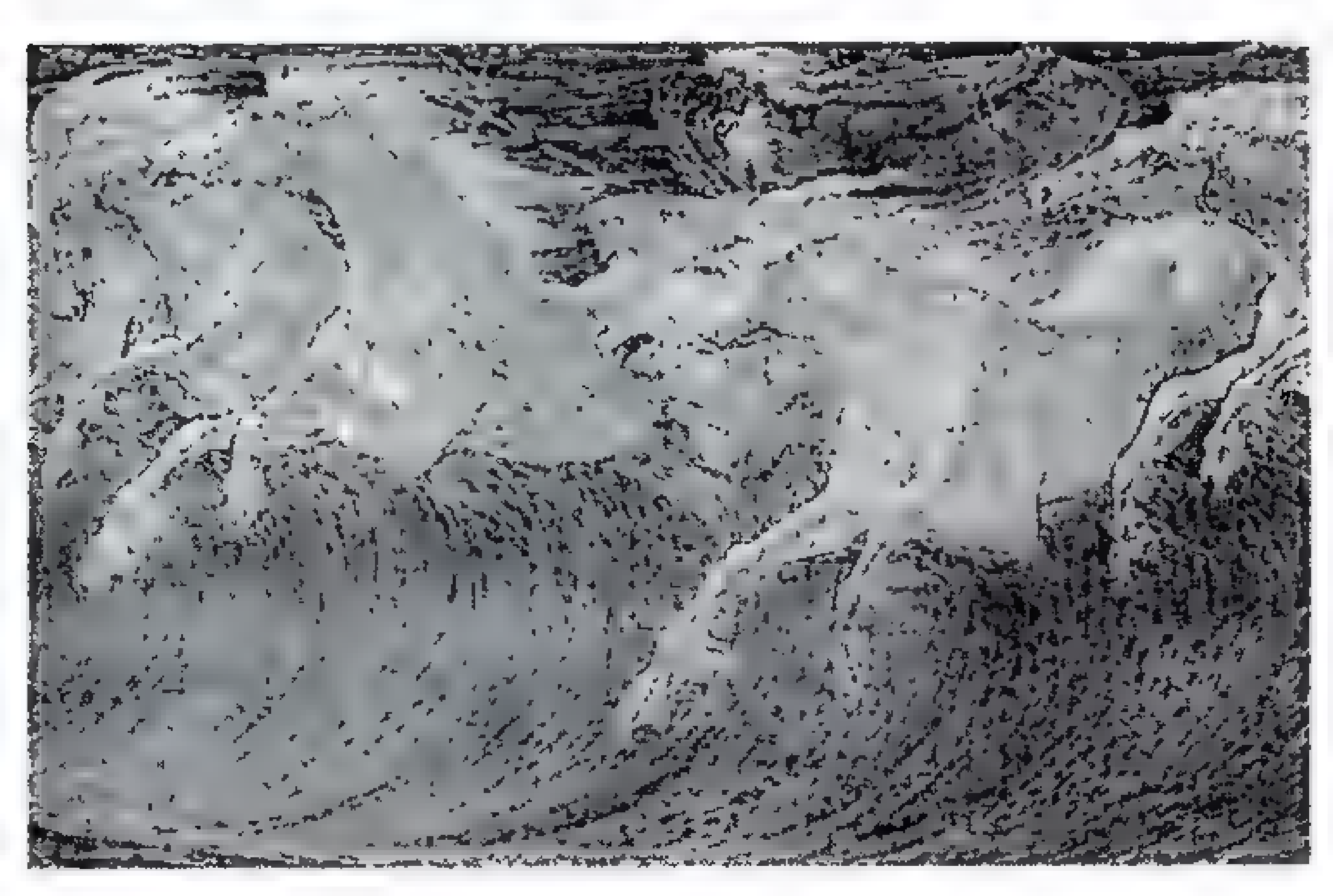


Ф. Ходлер. *Сон*

Разумеется, провести грань между авангардизмом и модернизмом трудно, но она все-таки есть. Оба направления стремятся создать нечто новое, но модернизм осуществляет это исключительно в сфере художественных форм.

Авангардист невозможен без активного «художественного антиповедения», без скандала, без эпатажа. Модернист без этого обходится. Он ведет себя как обычный художник или ученый: он пишет свои замечательные картины, романы или симфонии и обычно не стремится утвердить себя перед миром таким активным способом, как это делают авангардисты. Наоборот, для модерниста скорее характерен замкнутый образ жизни, а если модернисты объединяются в какие-то кружки, то ведут себя исключительно тихо и даже академично.

Типичными направлениями модернизма можно считать **символизм, рессионизм и акмеизм.** Для авангарда типичны символизм, **сюрреализм, дадаизм. Символизм** — первое литературно-художественное направление европейского модернизма, которое возникло



У. Крейн. *Кони Нептуна*

еще в конце XIX в. во Франции, а затем распространилось повсеместно. Символисты хотели прорваться сквозь завесу унылой повседневности к истинным ценностям мира неземного. Только **символ** мог, по их мнению, помочь им приобщиться к чарующей красоте запредельного мира. Искусство рассматривалось как средство, которое с помощью интуиции соединяет земной и запредельный миры.

Русский символизм возник на рубеже веков (XIX и XX), он был одухотворен философией мыслителя и поэта **В.С. Соловьева** о Душе Мира, о Вечной Женственности, Красоте. (Напомним, что фраза «Красота спасет мир» взята из романа **Ф.М.** Достоевского «Идиот»). Когда русский поэт **Александр Блок** пишет «Стихи о Прекрасной Даме», то имеется в виду не столько реальный персонаж, сколько некий женский идеал, божество, которое не может нести в себе дыхание повседневной жизни:

Предчувствую Тебя. Года проходят мимо –
Все в облике одном предчувствую Тебя.
Весь горизонт в огне — и ясен нестерпимо,
Я молча жду, — тоскуя и любя.
Весь горизонт в огне, и близко появленье,
Но страшно мне: изменишь облик Ты,
И дерзкое возбудишь подозренье,
Сменив в конце привычные черты.

Итак, в истории европейской культуры сложилось целое направление, которое стремилось использовать богатейший арсенал символов. Но, прежде всего, что такое символ? Трудно очертить конкретный смысл понятия,

хотя бы потому, что оно близко таким словам, как знак, аллегория, метафора, эмблема. Однако этот термин сохраняется в языках всех культурных народов.

Когда впервые человек встретился с миром символов? **Символика** уходит корнями в доисторическое существование человека. Когда дикарь рисовал устрашающие фигурки, когда он размалевывал яркими красками кокосовые орехи, перья и свое тело, он овладевал языком символов. Уже в это время зарождается числовая символика, основанная на наблюдениях за космическими ритмами. Широко известны так называемые «звериные композиции»: из рогов и костей животных люди складывали некие композиции, которые несли для них определенный смысл.

Символизм возник в конце 60–70-х гг. XIX в. Он обозначился сначала в литературе, а затем захватил другие виды искусства — изобразительное, музыкальное, театральное. Но этим не ограничился радиус действия данного направления. Оно оказало воздействие также на философию, религию, мифологию.

Основы эстетики символизма сложились в 1860–70-гг. в творчестве французских поэтов **Поля Верлена** (1844–1896), **Стефана Малларме** (1842–1898). П. Верлен ввел в лирическую поэзию сложный мир чувств и переживаний. У них обычные реалистические тенденции сочетаются с намеренной бессвязностью, разорванностью мысли. Для их произведений ха-

рактерен усложненный синтаксис, стремление к передаче «сверхчувственного» в поэзии.



Г. Климт.
Портрет Элизабет Бахофен-Эхт

«Человек, сроднившийся с **грезой**, пришел поведать нам о другом человеке — умершем». Так начиналась лекция, которую Стефан Малларме посвятил годовщине смерти друга Вилье де Лиль-Адана. Она была прочитана в 1890 г. перед собранием Кружка искусств и Группы XX в Брюсселе, а затем в некоторых других городах Бельгии. Малларме произносил первую фразу стоя, после чего садился и продолжал чтение текста, овеянного непреходящей славой, благодаря красоте и силе чувства...

Здесь мы встречаемся с ключевым словом **«греза»** то есть «фантазия», «мечта», «видение». Греза здесь имеет узкий смысл. Она отличается от той фантазии, которую использует ученый в процессе своей работы. Греза — это не сновидение, которое пытаются разгадать психологи. Для символистов греза — это нечто глубоко личное, интимное отношение к

творческому воображению. Мы помним, как высоко романтики ценили фантазию. Воображению творца, художника нет никаких стеснительных правил, норм, которые могли бы его ограничить. Волна символизма прошла по всей Европе, включая Россию, захватила Америку. Языком символизма заговорила эпоха.

Греза — источник вымысла. Символисты связывают ее с даром воображения. Каждая значительная фигура символизма предельно уникальна, несет на себе печать своей судьбы и индивидуальности. Это напоминает романтизм, внутри которого тоже творили гиганты красоты. Символисты заявили о том, что они замыслили катапультироваться из истории, то есть разорвать с ней всякие связи. Поэтому **Бодлер**, **Рембо**, **Гоген**, **Ван Гог**, **Тулуз-Лотрек** не столько реальные персонажи истории, которые вплетены в ее социальный контекст, сколько личности, которые резко порвали с хроникой реально текущих событий.

ЖИВОПИСЬ И СКУЛЬПТУРА

В противовес **импрессионизму**, течению, которое старалось быть живописным, символисты отвергали яркость красок. Их представления о красоте воплощались в самых странных формах, поскольку они проявляли свою гениальность в тех областях человеческого духа, которые были мало освоены. Это мечта и

воображаемый мир, фантастика и миражи, магия и закрытость, сон и смерть. У живописцев-символистов были великие предшественники. Это испанский художник **Франсиско де Гойя** (1746–1828), которого называли «великим всесокрушителем», английский поэт и художник **Уильям Блейк** (1757–1827), швейцарский живописец **Иоганн Фюсли** (1741–1825).

Неслыханная революционность Гойи (он официально работал при королевском дворе) обнаруживается в том, что в его творчестве впервые заговорил о себе мир сновидений и безумств. Чудовищное, адское в живописи предыдущих эпох (демоны, искушающие святых, и нравственные уроды, издевающиеся над Богочеловеком) всегда теснилось в мире, внешнем для художника и его героя, но в изображении Гойи людей и мир неудержимо захлестывает неуемная адская сила, полная свирепой жуткой укорененности в жизни. Даже пейзаж иногда представал зловещим. «Капричос» (первоначально эта серия рисунков называлась «Сны») возникли в разгар Французской революции (1792) после тяжелой болезни художника, характер которой нам неизвестен, но которая сравнима с депрессивными (угнетающими) состояниями и демонической одержимостью, затронувшей в то время многих художников.

Впрочем, за напряженным трагизмом картин ада и хаоса у Гойи стоит еще не подорванное желание сопротивляться этим стихиям. К 1840-м годам это внутреннее сопротивление,

судя по всему, ослабевает, потому что изображения человеческого уродства, пошлости, нелепости из трагических все чаще становятся комическими. Однако в своих гравюрах и рисунках, в росписях «Дома Глухого» Гойя воссоздает кошмары и галлюцинации: он порождает чудовищ, созывает колдуний, он открывает дверь безумию.

Зачем Гойе было нужно писать такие картины? Может быть, это неприязнь к красотам в живописи или стремление попрать любое искусство? А может быть, причудливая исповедь, свидетельствующая об остром и ясном осознании трагедии человеческого бытия? Разумеется, всякая картина, которая что-либо «выражает», неоднозначна. Неоднозначен символ, таящий одновременно множество смыслов. Вот почему недостаточно увидеть знак, посмотрев на картину. Важно еще понять его скрытое значение, проникнуть в замысел художника.

Гойя изображает разные сюжеты — религиозные, многофигурные, фантасмагорические, берется за духовные картины, аллегории, забавные гравюры и даже карикатуры. Как объяснить ту ненасытность, с которой Гойя поглощает поток современных ему тем? Великое многообразие идей, образов в работах художника открывает нам еще одну сторону его творчества — подход от противного. Большую часть жизни Гойя — ни прямо, ни опосредованно — не имел к своим темам ни малейше-

го отношения. Но позже в нем вдруг прорастает сокровенное, глубоко интимное вдохновение, почти маниакальный интерес к сюжетам, которых ему никто не заказывал и от которых он получал явное удовольствие.

Предметы или люди, которых изображает Гойя, не вызывают у него ни особого интереса, ни участия, ни человеческого тепла, которые, так или иначе, неминуемо перешли бы от художника на полотно. Он просто помещает их перед собой, а затем переносит на холст — одних тщательно, других с ужасающей небрежностью. В картинах, написанных им, — психиатрические лечебницы, исправительные заведения, маскарады, казни, расстрелы, кораблекрушения, сцены ужаса. Общепризнано, что, попадая на полотно Гойи, человеческое существо превращается в куклу-ма- рионетку, легко заменяемую другой. Нет лиц, есть только маски.

Одна из картин Гойи называется «Сон разума порождает чудовищ». Мы видим на полотне спящего человека, вокруг которого теснятся монст-



Ф. Гойя.
Девушка с зонтиком

ры. Что хотел сказать нам живописец? Может быть, это предостережение: отключенный разум — раздолье для чудовищ? А может быть, напротив, это праздник дьяволиады, который возможен только когда разум пребывает во сне?

Одним из видных скульпторов этого периода был **Огюст Роден (1840–1917)**. В 1881 г. в салоне госпожи Адан Роден знакомится с некоторыми людьми, которые в дальнейшем помогают ему добиться признания. Он получает государственный заказ: создать монументальные двери для будущего Музея декоративного искусства. Скульптор черпает вдохновение в своих впечатлениях от дантовского «Ада» — именно здесь заимствует он тему барельефов «Врата ада», шедевра всей жизни. Целых двадцать лет он захвачен этим замыслом, однако вписать скульптуру в навязанные архитектурные рамки настолько трудно, что творение так и остается незавершенным. В этих вратах мастер воплотил любовь к жизни во всех ее проявлениях. Здесь символически выражено все, о чем он грезил, к чему стремился..

Ряд высеченных из мрамора скульптур, как бы вырастающих на вершине скалы, изображают человека, оторвавшегося от земли и безуспешно пытающегося от нее освободиться. Иногда над необработанным камнем возвышается лишь голова: «Мысль» — наиболее яркий пример. Особенно притягателен взгляд, омраченный раздумьем. В нем сквозит одиночество.

ПРЕРАФАЭЛИТЫ

Предшественниками символистов в области живописи считаются также **прерафаэлиты** (от лат. *prae* — перед и Рафаэль) — представители романтического течения в английской эстетике и искусстве второй половины XIX в., которые в новых условиях стремились использовать образную систему и типы «наивной религиозности» средневекового и ранневозрожденческого искусства и литературы эпохи «до Рафаэля». (Итальянский живописец **Санти Рафаэль** — 1483–1520). Прерафаэлиты отвергали иллюстративную серость современного им официального искусства. Они предлагали вернуться в прошлое, к творческим истокам изобразительного искусства. Название движению дало **«Братство прерафаэлитов»** во главе с поэтом и живописцем **Д.Г. Россетти**, группа английских художников. Позже в творчестве прерафаэлитов стало преобладать стремление к красивости, мистическая усложненность образов. Но прерафаэлиты искали связи с повседнев-



Д. Г. Россетти. *Возлюбленная*

ной жизнью, обращались к проблемам эстетической организации среды.

Однако все это предшественники **символизма**. Что же можно сказать о самих мастерах этого направления? О чем они писали? Прежде всего, об актрисах и дамах полусвета тех времен. Наряды и светская жизнь этих женщин воплощали близкий символистам идеал. Их жизнь, как казалось символистам, протекала среди позолоченной лепнины, в окружении волшебных садов. Поэтов и живописцев волновали одни и те же мифы. Если художники находили импульсы вдохновения в романах или поэзии, то писатели вдохновлялись моделями изобразительного искусства.

Так, «Принцесса дорог» Жана Лоррена представляет собой прозаическое истолкование картины Берн-Джонса «Король Кофетуа и нищая». Причем особое внимание привлечено к бледным, как слоновая кость, испачканным кровью босым ногам девушки, глаза которой сияют пронзительно-печальным синим огнем. Если **натуралисты и импрессионисты** добивались в своем искусстве правдоподобия, то **символисты**, напротив, искали возможности передать тончайшие переливы души. Они не довольствовались одним лишь обольщением зрения. **Эстетика символизма** была бы невозможна без обнаружения важнейшего феномена человеческой психики — бессознательного.

Психическая жизнь отличается гигантским разнообразием, вплоть до высочайших прояв-

лений гениальности. Для одних гашиш служит источником тупого, животного наслаждения, для других — возбудителем шумной радости, для третьих — катализатором богатейших, сказочных озарений. Говоря о психических процессах, эстетики часто пользуются метафорическими образами. Мыслители XVIII в. считали, что мудрец может явиться к пастухам или земледельцам и объяснить им любую истину. Ведь каждый из нас наделен чудодейственным даром — сознанием. Однако оказалось, что это совсем не так. На пути сообщения стоят мощные преграды, парадоксы сознания. К тому же выяснилось, что огромную роль в нашей психической жизни занимает бессознательное. Многое из того, что определяет поступки и мысли человека, гнездится в бессознательном. С этого времени феномен бессознательного стал часто определять практику искусства.

Далеко не все, что происходит в нашей душе, в нашем внутреннем мире, проникает в разум. Можно представить себе человеческую психику как огромное шоссе, погруженное во мрак. А сознание? Его можно уподобить свету фазы, которая освещает дорогу. Тонкий светлый луч среди непроглядной темноты.

Ты зашнуровываешь свой ботинок. Делаешь это автоматически, безотчетно. Мысли твои блуждают вокруг новой прически, которую соорудила твоя соседка по парте. Но что это? Шнурок порвался... Твое сознание переключилось на ботинок. Человек — мыслящее

существо. Однако это вовсе не означает, будто его сознание работает безостановочно. Огромную роль в нашей жизни играют неосознаваемые процессы психики.

Я спросил одного из своих пациентов, может ли он припомнить самый счастливый день своей юности. Мой собеседник, человек уже немолодой, неожиданно просиял. «Да, — сказал он, — поразив меня быстротой реакции, — несомненно. Это было во время войны. Я, тогда еще совсем юный, попал под бомбежку, взрывы бомб следовали один за другим. Вокруг, точно факелы, горели танки, на снегу чернели трупы. Отчаянно выла сирена».

На какую-то долю секунды пациент мысленно покинул стены кабинета. Он замолчал. В глазах появилось таинственное выражение. «Я оказался под мостом, — продолжал он после паузы. — Устроился на какой-то тумбе, подсознательно ощущая некое укрытие под собой. И вот что странно, я не испытал никакого страха. Напротив, совершенно неожиданно я почувствовал какой-то прилив радости. Мне вдруг показалось, что все это происходит не со мной. Я только зритель. Эти люди, которые гибнут от взрыва, вообще из другого мира. Вопреки здравому смыслу и даже инстинкту выживания я почувствовал поразительный взлет души».

Мы помолчали. Человек вдруг поднялся из-за стола, словно захваченный воспоминаниями. «Моя жизнь, — сказал он, — не баловала меня удачами, Выпало немало злоключе-

ний. Помню один из рассказов Василия Шукшина. Сельчанин вспоминает, как он мчится по степи в какой-то безумной скачке, с предельным напряжением сил. Прошли десятки лет. Этот эпизод выплывает из памяти, и герой рассказа думает: никогда в жизни я не был так счастлив, как в тот миг из прошлого...».

Мой собеседник перегнулся через стол. «Скажите, это, наверное, безумие? Война — страшное потрясение. Но я был счастлив в те минуты, как никогда. Всю жизнь, когда мне было особенно тяжело, я вспоминал бомбежку, и она заполняла мою душу радостью. Неужели такое возможно?»

Моему собеседнику казалось, что его переживания уникальны. Но это совсем не так. Когда мы вспоминаем свое прошлое, рождается поразительная цепь ассоциаций. Вот вы восстановили в памяти образ бабушки. И вместе с этим образом пошла череда переживаний — деревенская речка, высокие кусты, венок цветов. Все, что было с нами, хранится в кладовой бессознательного. Но это вовсе не хроника событий. Это различные чувства — радости, удивления, восторга, грусти, трепета... Эти ассоциации свободны. Одно тянет за собой другое. И далеко не всегда в хронологической последовательности.

Однако причем здесь живопись символизма? Дело в том, что открытие Фрейда изменило в искусстве многое. Художник отныне погружается в сферу бессознательного. Визуаль-

ный образ стремится стать знаком невыразимого. Французский график и живописец **Одилон Редон** (1840–1916) первым, судя по всему, пытается выразить эту ситуацию. «В искусстве, — пишет он, — все получается путем безропотного подчинения бессознательному».

Пытаясь выразить бессознательное с помощью кисти или резца, символисты постоянно обращаются к одним и тем же темам: женщина во всех вариантах — роковая, порочная, развращенная, а, с другой стороны, идеализированный образ «женщины-цветка»: с его садизмом, сладострастием. Но откуда такое смешение тем? Отчего именно цветок во всем многообразии видов и стилизованных форм? Эротика, смерть, божественный трепет и богохульство. Порочность и целомудрие в одном флаконе?



О. Редон. *Циклоп*

Оказывается, человеческие чувства всегда двойственны. Примером такой двойственности может служить сплетение любви и ненависти. На уровне бессознательного нежность может сопровождаться неприязнью, симпатия переходить в антипатию, удовольствие — в неудовольствие, ра-

дость — в горечь. Человек одновременно испытывает противоположные чувства. Изнанка каждого ощущения — его противоположность. Обычно одно из этих чувств гнездится в бессознательном и легко заменяется другим — противоположным. Двойственность чувств как понятие широко используется в психологии и эстетике.

Еще римский поэт Катулл, который жил в первом веке до нашей эры, писал:

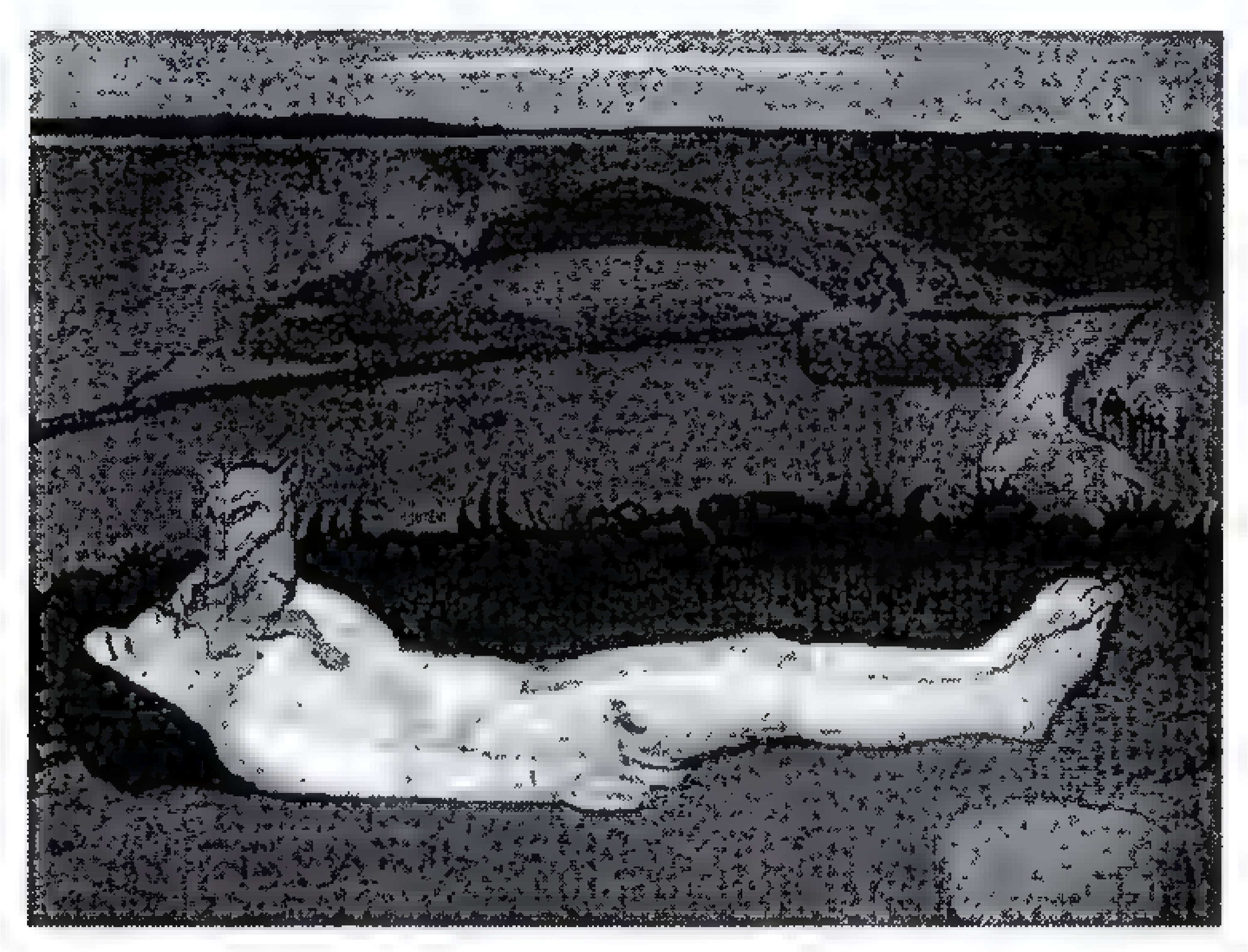
> Любовь и ненависть кипят в душе моей,
> Быть может, почему ты спросишь, я не знаю,
> Но силу этих двух страстей
> В себе я чувствую и сердцем всем страдаю...

В эпоху символизма поэты много пишут о женщине. Ее образ оказывается преобладающим. Причем противостоят друг другу две тенденции: с одной стороны, женщину идеализируют, изображая ее чистой, целомудренной, глубоко религиозной или далекой; с другой — создается образ женщины развратной, проклятой, увлекающей мужчину на путь порока и падения. Одновременно возрастает интерес к пасторальной, сельской идиллии.

Особое место в символизме занимает творчество французского живописца **Поля Гогена** (1848–1903). Необычная жизненная судьба этого человека, его удивительно богатое и, в то же время, полное противоречий творчество не перестают волновать и в наши дни. Он не удовлетворен окружающим его обществом, бросает городскую жизнь. Сначала уезжает в бретонскую деревню, но и оттуда бежит от современ-

ной цивилизации на тихоокеанские острова. В жгучих тонах его картин таитянского периода обаяние тропической природы, ее жителей, нетронутых цивилизацией, словно переплетаются с мечтой художника. И именно из этого противостояния мечты и действительности рождается одно из самых интересных явлений в живописи нового времени.

Гоген очарован красотой не привычной европейцу природы. Упиваясь ее яркими красками, светом, удивительным сочетанием тонов, он рисует свои первые картины экзотического мира. И это не только природа Мартиники. Произведения, созданные на острове, воскрешают старый сон художника, его мечту, кото-

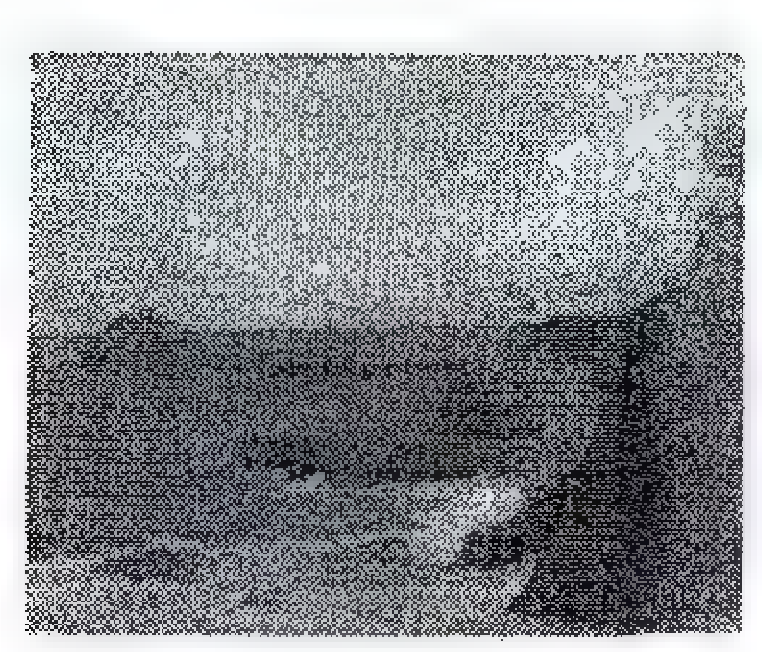


П. Гоген. *Потеря девственности или Возрождение весны*

рую он пронес через всю жизнь. Здесь он впервые рисует картины, которые предопределят и предскажут его дальнейшие искания, произведения, которые могли быть созданы только им.

По пологому склону побережья к лазурному морю спускаются женщины в белых длинных туниках. Они несут на голове широкие плоские корзины. Стройные линии стволов расчленяют картину и как бы подчеркивают ее своеобразный декоративный ритм. Стройные худощавые туземки идут среди тонких стволов пальм, вершины которых колеблются на ветру. Впервые картины Гогена пронизывают ядовито-жгучие тона глубоких и густых красок.

Гоген упрекает своих давних друзей в том, что они ограничиваются только зрительным восприятием и не прослеживают таинственных глубин человеческой мысли. Находясь на острове, Гоген создал свои знаменитые полотна с таинственными, сладкими и далекими названиями, в которых отражается покой и чувственная полнота жизни детей природы, не ведающих, что скоро их беспечная жизнь будет разрушена новой цивилизацией, алкоголем, болезнями. Разрушается мир, в котором людям достаточно было протянуть руку, чтобы сорвать плод, висящий на дереве,



П. Гоген.
Прибрежные скалы

уходит в прошлое мир, в котором люди боялись только злых духов.

Русский писатель **Константин Паустовский** так описывал впечатление от картины «Романтики»: «Солнце растапливало краски на его картинах. Сок красок, блестящий и радостный лился с холстов. Черная синева, песок, коричневый, как тело ребенка, девушки с острыми сосками, тяжелые стены прибоев. Золото в лимонах, в мимозах, в вечерах и на бедрах женщин». В этих красках воплощен замкнутый мир далекой культуры. Его центром выглядит человек. Спокойные большие композиции с фигурами, их цветовая декоративность, рождены ритмом окружающей, увиденной глазами художника, жизни. Естественное достоинство женщин, спокойные позы мужчин. Обвораживающая красота пейзажей, залитых солнцем, и ваз, наполненных цветами, переданы сочетанием цветовых зон.

Однако мир благоухающей страны окрашен не только в розовые тона. Произведения, названия которых звучат как далекая таинственная музыка, рождаются среди множества противоречий, иногда печальных. В картинах Гогена этого периода отражается мир тихоокеанских островов, но, может быть, в еще большей мере в них отображено то, что художник хотел найти на этих островах. Идеализация и суровая действительность часто сталкиваются, как бы переплетаясь в отдельных полотнах.

Во время второго пребывания на Таити (1896–1901) Гоген создал наиболее известные полотна. Его палитра становится еще более красочной. Синие тона переходят в фиолетовые, розовые и пылающе-красные, они сочетаются с зелеными оттенками цвета морской воды (замечательная картина «Брод», 1901). Необычайной интенсивности достигают золотые и оранжевые краски — «Женщина под деревом манго» (1896). В этот период были написаны «Благоухающие дни», «Варварские стихи» и «Никогда». Из изумрудных просторов и синих теней выходят люди, увиденные внутренним взором художника, люди, которым он задает вопрос, давший название одному из наиболее знаменитых его полотен, — «Откуда мы приходим? Кто мы? Куда мы идем?».

В Древней Греции существовал такой обычай. Друзья, расставаясь, брали какой-нибудь предмет (глиняную лампадку, статуэтку, навощенную дощечку с какой-либо надписью) и разламывали пополам. По прошествии многих лет эти друзья или их потомки при встрече узнавали друг друга, убедившись, что обе части соединяются и образуют единое целое — символ.

Смыслы в природе вычитывает сам человек. Ветерок, несущийся с моря, позволяет предположить, что волны где-то рядом. Дым позволяет полагать, что на определенном расстоянии может обнаружиться и огонь. Человек воспринимает множество природных знаков. Представитель африканской культуры, к

примеру, разгадывает их и объясняет для себя. Горожанин же пропускает очевидные приметы природного мира. Он привык жить в иной среде. Знак становится символом, когда он выражает понятное для многих образное содержание. Напрнмер, крест в христианской культуре обозначает страдание и распятне Христа. Круг служит выражением идеальной геометрической формы.

Для нового художественного течения было важно воспроизвести, как они сами выражались, «лес символов» не только в области живописи. Значительны достижения и в области литературы. И эта растительная метафора весьма значительна. Если традиционная поэзия долгое время довольствовалась одним значением объекта (например, розой), то символистская поэзия играет с множеством его смыслов. Точнее: с множеством символов, из которых складывается совокупность ощущений.

Обратимся к творчеству французского поэта **Шарля Бодлера** (1821–1867). Парение для него станет самым желанным способом достижения полноты, но реализуемым лишь в грезах. «Вся Вселеииая, — писал он, — есть лишь кладовая образов и знаков, которые воображение извлечет на свет и придаст соответствующую ценность». Именно в этом смысле «воображение — королева способностей». Сонет «Соответствия» может с этой точки зрения рассматриваться как ключевой текст:

Природа — древний храм. Невнятным
Языком
Живые говорят колонны там от века;
Там дебри символов смущают человека,
Хоть взгляд их пристальный давно ему знаком.
Неодолимому влечению подвластны,
Блуждают отзвуки, сливаясь в унисон,
Великий, словно свет, глубокий, словно сон;
Там запах, цвет и звук между собой согласны.
Бывает запах свеж, как плоть грудных детей,
Как флейта, сладостен и зелен, как поляна.
В других — растленное игралище страстей.
Повсюду запахи струятся постоянно;
В бензое, в мускусе и в ладане поет
Осмысленных стихий сверхчувственный полет.

Ну, а сон разума? Да, он тоже присутствует в поэзии Бодлера. Хорошо известны его «Вино и гашиш», «Поэма о гашише» и «Поедателю гашиша». Здесь он анализирует «таинственные эффекты» и «извращенные радости», которые могут доставить эти снадобья», «неизбежное наказание как результат их долгого применения», наконец, «безнравственность, являющуюся следствием приверженности этому ложному идеалу». Одно из стихотворений его сборника «Цветы зла» — «Отрава» — связывает в единое целое все четыре предельные выражения темы, которые он развивает: вино, опиум, отрава, изливающаяся из зеленых глаз любимой женщины, ее едкая слюна».

Возьмем для иллюстрации стихи Бодлера «Гимн Красоте»:

Скажи, откуда ты приходишь, Красота?
Твой взор — лазурь небес иль порожденье ада?
Ты, как вино, пьянишь прильнувшие уста,
Равно ты радости и козни строить рада.

Заря и гаснущий закат в твоих глазах,
Ты аромат струишь, как будто вечер бурный;
Героем отрок стал, великий пал во прах,
Упившись губ твоих чарующею урной.
Прислал ли ад тебя, иль звездные края?
Твой Демон, словно пес, с тобою неотступно;
Всегда таинственна, безмолвна власть твоя,
И все в тебе — восторг, и все в тебе преступно!
С усмешкой гордою идешь по трупам ты,
Алмазы ужаса струят твой блеск жестокий,
Ты носишь с гордостью преступные мечты
На животе своем, как звонкие брелоки.
Вот мотылек, тобой мгновенно ослеплен,
Летит к тебе горит, тебя благословляя;
Любовник трепетный, с возлюбленной сплетен,
Как с гробом бледный труп сливается, сгнивая.
Будь ты дитя небес или порожденье ада,
Будь ты чудовище, иль чистая мечта,
В тебе безвестная, ужасная отрада!
Ты отверзаешь нам к безбрежности врата.
Ты Бог иль Сатана? Ты Ангел иль Сирена?
Не все ль равно: лишь ты, царица Красота,
Освобождаешь мир от тягостного плена.
Шлешь благовония, и звуки, и цвета!

Каков же итог? Красота — это безупречное качество прекрасного мира — здесь у Бодлера выглядит зловещим. Она преступна, она заразительна, она способна отравить. Может быть, она — чудовище, а может быть — чистая мечта — неясно. Но не подлежит сомнению только главное — эту красоту, губительную или восторженную, можно и нужно пить большими глотками. Красота — это то, что открывает ворота к вечности. Вот в чем ее сила! Вот манифест символизма!

* * *

Символизм ищет красоту в щедром арсенале символов. Поэты вслушиваются в некие голоса, разгадывают некие шифры, чтобы выразить прекрасное там, где оно укрыто от поверхностного взгляда. Обычный цветок, скажем для примера, обнаруженный между страницами книги, может показаться кому-то мусором. Но символист способен разглядеть в засохшем растении некий образ увядания и смерти. Цветок может оказаться символом угасших волнений, далеких примет юности. Лирическое откровение не совпадает с прозаическим, конкретным восприятием реальности. Символист улавливает в вещах, людях, событиях скрытый смысл. Знак сам по себе бездушен, мертв. Но в нем можно обнаружить поразительное со-



М. Дени. *Послеполуденное время в парке*

держание. Красота воспринимается символистами как мучительный, постоянно ускользающий идеал. Она нередко оборачивается своей противоположностью. Вот почему символисты стремились восстановить опыт постижения красоты, который был накоплен романтиками. Красоту стали понимать как символическое представление бесконечного.

СПОСОБНЫ ЛИ МЫ ПРОЧУВСТВОВАТЬ ФАНТАСТИЧЕСКИЙ ГРОТЕСК И ТРАГИЗМ?



ДВОЙНИК ЧЕЛОВЕКА

Кто такой **Голем**? Читаем в еврейской энциклопедии: «Голем» — буквально: неоформленное тело, болванка. И далее: это **двойник человека**, человекоподобное существо, реже любое живое существо, созданное посредством магического акта. Слово «Голем» встречается в Библии только один раз и обозначает бесформенный зародыш человека. В Талмуде термином «Голем» определяются незавершенные предметы и существа, не готовые или не приступившие к выполнению своих функций. Так, Адам до того, как Бог вдохнул в него душу, был назван големом.

Големом называется женщина до выхода замуж. Первым это слово употребил применительно к человеческому существу, созданному загадочным путем, Иехуда из Вормса в труде «Тайны таинств» (приблизительно начало XIII в.), где подробно описал необходимые для совершения этого акта (сотворение голема) словесные и буквенные формулы и мистический ритуал. Идея о возможности создания Голема, навеянная талмудическим преданием о чудесном сотворении человека, отражена во многих легендах Средневековья.

Идея превращения мертвой материи в живую и использование человекоподобных механизмов — характерная черта еврейской традиции. С древнейших времен дошло предание о «терафимах» — внешне похожих на людей ав-

томатах, охранявших Соломонов храм в Иерусалиме. Очевидно, в более позднее время слово «терафим» обрело у черных магов несколько иное значение. По сообщениям, так называли особый «прибор» для гадания. Для его изготовления убивали первенца, отрезали ему голову и намазывали ее солью, смешанной с маслом. Затем писали на золотой пластинке имя какого-либо злого духа и клали ее под язык голове, которую укрепляли на стене. Затем зажигали перед получившимся «идолом» светильники и становились на колени с большим почтением. Тогда терафим начинал отвечать на предложенные ему вопросы.

Всем легендам о Големе присущи представления о том, что Голем создается из девственно-чистой материи и что он лишен дара речи. В легенде XIV в. сотворение Голема приписывали даже пророку Иеремии и Сире. Популярна была легенда XVII в. о сотворении голема из глины. Однако раввин быстро превратил голема в прах, испугавшись исполинских размеров, которые тот быстро принял, опасаясь, что его все возрастающая сила может разрушить мир.

Человеческий дух всегда был озабочен проблемой создания искусственного двойника, обладающего интеллектом или хотя бы разумом. Наиболее подробно эта тема стала разрабатываться в прошлом веке. Более того, искусственные существа были названы. Слово придумал чешский писатель **Карел Чапек** и впервые употребил его в собственной драме

«Россумские Уникальные Роботы». В этом произведении искусственные люди — современные машины — в конце концов ополчаются на своих создателей.

Однажды в Прагу явился недоучившийся студент. Крохи своих знаний он собирал в Гейдельберге и Париже, но нигде не доводил дела до конца. Он мечтал проникнуть в тайны Каббалы и овладеть властью над Големом. Это желание заставило его вновь засесть за рукописи. Расставшись с пивной кружкой, «вечный студент» принялся изучать греческие и латинские манускрипты, добрался и до древнееврейских. Наконец, ему показалось, будто он нашел то, что нужно. Поужинав на последние гроши в трактире, студент в полночь пробрался на чердак Староновой синагоги. Воображение уже рисовало ему картину будущей славы и богатства, обретаемых благодаря механическому слуге. Под грудой столетнего тряпья и изодранных книг взору авантюриста открылось глиняное тело, местами потрескавшееся. Залив его подпиткой, студент стал ждать, что произойдет...

Трещины и раны на теле Голема начали срастаться, кожа — натягиваться, грудь медленно приподнялась и опустилась, и еще раз поднялась. Глиняный человек поднялся; по фигуре его волнами пробежала дрожь. И с каждым ее приступом массивное тело Голема стало расти, медленно, пядь за пядью, поднималось к потолку чердака. Глиняное тело набухало, и ничто не

могло его остановить. Чудовищная бесформенная масса заполняла чердак. В ужасе студент подскочил к Голему и вырвал у него изо рта «подпитку». В тот же миг Голем перестал расти, жизнь — или ее подобие — покинула его, на гигантском теле появились трещины, как в высохшей глине. Рухнув с высоты своего роста, Голем задавил несчастного студента, а затем рассыпался, обратившись в прах...

Зачем нам понадобилась эта легенда? Мы начинаем знакомить читателей с новым направлением в австро-немецком искусстве первых десятилетий прошлого века, с одним из классических направлений европейского модернизма — **экспрессионизмом.**

ЭКСПРЕССИОНИЗМ

Экспрессионизм (от лат. *expressio* — выражение) — течение внутри авангарда. Борясь против **натурализма** и **импрессионизма**, экспрессионизм считал, что искусство должно не изображать современную действительность, а «выражать» ее суть.

И вот для характеристики **эстетики экспрессионизма** весьма характерен роман пражского писателя **Густава Мейринка** «Голем» (1915). В основе действия лежат фантастические события, которые разыгрались в еврейском квартале Праги. Молодому герою, талантливому художнику Атанасиусу Пернату

то ли во сне, то ли наяву (в романе сон и явь постоянно меняются местами) является Голем и приносит священную книгу Иббур. Голем — мы помним — это искусственный человек, которого когда-то сделал из глины раввин, чтобы тот ему прислуживал. Голем оживал, когда раввин вставлял ему в рот свиток Торы. На ночь раввин вынимал свиток изо рта Голема, и тот превращался в безжизненную куклу. Но однажды раввин забыл вынуть свиток, Голем бежал и до сих пор гуляёт по свету и каждые 33 года появляется в еврейском квартале, после чего следуют грабежи и убийства.

Главной особенностью поэтики романа является нарушение принципа идентичности (самоподобия) у главного героя. Он никак не может представить себя тем, кем он является на самом деле. То он сам себе кажется Големом, то превращается в кого-то другого. Это своеобразная игра: человек все время меняется. Создается впечатление, что рассказывается не об одном, а о нескольких героях. Если человек умирает, это вовсе не означает физической кончины. Его сознание перехватывается другим телом. Автор пользуется эзотерическими (доступными лишь немногим) тайнами Каббалы. Но он не пересказывает древние сюжеты, а пытается их осовременить. Каждое описанное событие не имеет однозначного смысла. Оно содержит подтекст. Получается, будто одно и то же свершение улавливается разными сознаниями. А в общение вступают



Э. Л. Кирхнер.
Красная кокотка

не реальные люди, а различные сознания, за которыми наблюдают посредники.

Экспрессионизм, по сути дела, отразил процесс оскудения искусства. Представители этого направления критически относились к идеалам классического и романтического искусства. Они выражали различные состояния души, порожденные страхом и отчаянием. Наибольшее развитие экспрессионизм получил в немецкой культуре, однако схожие веяния можно обнаружить в творчестве художников, музыкантов, кинематографистов, поэтов, драматургов других стран.

Сторонники экспрессионизма настаивали на изменении изобразительного языка, с помощью которого можно выразить красоту мира. При этом творчество перестало рассматриваться как постижение реальной жизни. В художественной практике оказался важным эксперимент сам по себе, какой-то придуманный трюк. Образы, созданные экспрессионистами, нередко выглядели как некий гротеск, немыслимое преувеличение. Они во всем искали эффект своеобразного экспрессионистского искажения.

Немецкий музыковед **Ульрих Дибелиус** в книге «Новая музыка. 1945–1965» поставил перед читателями целый ряд полемически острых вопросов. Один из них формулируется так: из звуков или идей слагается музыка? Автор критикует философов и эстетиков, которые, обращаясь к музыке, пытаются услышать в ней отзвук социальных конфликтов, политических манифестов, современных настроений и иллюзий. Про что тут речь? Музыка, по мнению автора, не должна выражать никаких идей или смыслов. Она может вызвать смятение, но вовсе не потому, что к чему-то призывает, о чем-то рассказывает или имеет какое- то содержание.

Само собой понятно, что музыка — это, прежде всего, искусство звуков. Но разве поэтому она лишена содержания? Когда композитор создает конкретное произведение, то он пытается выразить и некую идею. Когда мы слушаем фуги **Баха**, перед нами возникают величественные, священные образы. Конечно, далеко не всегда можно связать музыкальное произведение с конкретным историческим событием. Музыка не принадлежит отдельной эпохе. Давно отошли в историю некие факты, которые взволновали композитора, а искусство гармонии продолжает восхищать все новые и новые поколения людей.

Разумеется, в музыке далеко не всегда можно найти четкую связь с актуальными политическими и социальными идеями, нагляд-

ное изображение реальности. Вспомним знакомые пушкинские строки:

Представь себе... кого бы?
Ну, хоть меня — немного помоложе;
Влюбленного, не слишком, а слегка –
С красоткой или другом — хоть с тобой,
Я весел... Вдруг: виденье гробовое,
Внезапный мрак или что-нибудь такое,
Ну, слушай же.

Моцарт пытается передать Сальери содержание своего сочинения. Но слова воссоздают лишь приблизительное впечатление, получаемое от музыкального произведения. Только воображение помогает войти в строй музыки. Не давая зримой картины реальности, это искусство развертывает присущий ему дар глубокого эмоционального постижения жизни. Именно общечеловеческое содержание составляет смысл музыки. Поэтому в ней самой надлежит искать существо этого вида художественного творчества.

Но общечеловеческие ценности рождаются не за пределами истории. Они возникают в социальных противоборствах конкретной эпохи, в коллизиях определенной исторической ситуации. Например, Героическая симфония Бетховена, воспринимаемая нами и сегодня как эталон высокого гражданского искусства, отнюдь не утрачивает изначальной связи с революционными событиями 1789 года во Франции и антифеодальным движением в Рейнской области.

Вполне понятно, что зависимость музыки от эпохи, породившей ее, может оказаться пе-

реосмысленной в новой социальной ситуации. Здесь не должно быть упрощений. Мы **помним, что творчество Вагнера и Бетховена** фашисты пытались использовать в собственных антигуманных целях. Но именно это убеждает нас: музыка, ее место и роль в обществе не могут быть идейно нейтральными, безразличными к реальной социальной динамике, к расстановке противоборствующих общественных сил.

Что касается экспрессионистов, то они принципиально отказывались от реалистического изображения жизни. Экспрессионист старается выразить свой собственный психологический мир. И тут у него рождается интерес к таким состояниям души, которые издавна определяли как патологические. Эстетика экспрессионизма представлена творчеством композиторов нововенской школы, прежде всего — **А. Шёнберга** и **А. Берга**. Их искусство приковывало внимание к таким сторонам внутренней жизни человека, которые не связаны с психологической нормой. Мучительное раздвоение сознания, депрессивная вязкость, параноидальные навязчивые образы — вот что привлекает экспрессио-



О. Мюллер. *Цыганка с подсолнухом*

нистов. Воссоздание своеобразной музыкальной «психостенограммы» стало главной задачей композиторов-экспрессионистов.

Внутренний мир художника служил источником вдохновения для экспрессионистов. Особое внимание приобретали неуловимые, уникальные эмоции, извлеченные из скрытых пластов бессознательного. Все высказывания экспрессионистов пронизывает своего рода вопль отчаяния, вызванный паническими представлениями о резко сместившемся соотношении действительности и личного сознания.

Экспрессионизм стал одной из форм индивидуалистического бунта против абсурдности современного мира, достойного выхода из которой художник не видел. Всякий общий протест против мирового зла он оценивал как бездушные иллюзии. Однако, тем не менее, искусство экспрессионизма выражало сострадание к «униженным и оскорбленным».

Экспрессионистским музыкальным сочинениям свойствена разорванность мелодики. Музыкальная тема, едва возникнув, тут же надламывается, исчезает. Композитор стремится создать некий контраст различных настроений — от мрачных, бредовых до инфантильно-просветленных. Лирика предстает в музыке либо в огрубленно-гротесковом виде, либо связывается со смутными видениями нервно-взвинченной психики.

Экспрессионисты применили в своем творчестве своеобразный метод музыкального мыш-

ления, который получил название додекафония. **Додекафония** — это двенадцатизвучие, или композиция на основе 12 соотнесенных между собой тонов, или серийная музыка — метод музыкальной композиции, разработанный представителями так называемой «нововенской школы» (**Арнольд Шёнберг**, **Антон Берг**) в начале 20-х годов прошлого столетия....

История развития музыкального языка конца XIX в. была драматична и терниста. Как всегда в искусстве, какие-то системы устаревают и на их место приходят новые. В случае с экспрессионизмом на протяжении второй половины XIX в. постепенно устаревала привычная нам по музыке Моцарта, Бетховена и Шуберта так называемая **диатоническая система**, то есть система противопоставления мажора и минора. Суть этой системы заключается в том, что из 12 звуков, которые различает европейское ухо (так называемый темперированный строй) можно брать только 7 и на их основе строить композицию.

К началу XX в. композиторы-**нововенцы**, экспериментировавшие с музыкальной формой, зашли в тупик. Получилось, что можно сочинять музыку, используя все двенадцать тонов. Из такого музыкального хаоса было только два выхода. Первым — усложнением системы диатоники — пошли **Стравинский**, **Хиндемит**, **Шостакович**. Вторым, жестким путем, пошли нововенцы. Они создали целую систему из фрагментов старой системы. Дело в том, что к



Игорь Стравинский

концу XIX в. в упадок пришел не только диатонический принцип, но и сама классическая венская гармония, то есть принцип, согласно которому есть ведущий мелодию голос, а есть аккомпанемент. В истории музыки венской гармонии предшествовал **контрапункт**, или **полифония**, где не было иерархии мелодии и аккомпанемента, а были несколько равных голосов.

Нововенцы решили организовать музыку по-новому. Не отказываясь от равенства 12 тонов, Шёнберг ввел правило, в соответствии с которым при сочинении композиции в данном и любом опусе должна пройти последовательность из всех повторяющихся 12 тонов (эту последовательность стали называть серией). Итак, **серийная техника** — способы применения серии для создания художественного произведения. Серийная техника используется многообразно. Один из наиболее общих ее принципов — непрерывное повторение серии. Вся ткань произведения составляется из сплетения серийных рядов, подбираемых из общего числа (48) по принципу того или иного взаимодействия друг с другом. В сочинениях такого рода нет ничего, что не было бы выведено из серии.

Впоследствии ученики Шёнберга Веберн и Берг отказались от обязательного 12-звучия се-

рии (ортодоксальная додекафония), но саму серийность сохранили. Теперь серия могла содержать сколько угодно звуков. Например, в Скрипичном концерте Берга серией является мотив настройки скрипки: соль-ре-ля-ми. Серия превратилась в рассказ о самой себе. Серийная музыка развивалась активно до середины прошлого столетия. Ей даже отдал щедрую дань мэтр противоположного направления Игорь Стравинский. К более радикальным системам в 1960-е годы пришли французский композитор и дирижер **Пьер Булёз** и немецкий композитор **Карлхейнц Штокгаузен.**

АКМЕИЗМ

Акмеизм (греч. *akme* — вершина, высшая степень, острие) — один из терминов (вначале использовалось также название «адамизм»), предложенных в 1912 г. **Н.С. Гумилевым** и **С.М. Городецким** для обозначения нового литературного направления, идущего на смену символизму, который переживал кризис. Чаще всего к акмеистам относят шесть поэтов. Но даже и на этот счет нет единого мнения. Одни авторы вообще отказывали акмеизму в праве считаться литературным направлением. Они считали, что это просто одна из разновидностей символистской поэтики. Тем более что, издавая свои манифесты, акмеисты сами не могли толком объяснить, что представляет собой их по-

стижение красоты. А то, что акмеисты называли правилами, ими же часто и нарушалось.

Помимо руководителей в группу сходили **А.А. Ахматова, В.И. Нарбут, О.Э. Мандельштам** и **М.А. Зенкевич.** «Седьмого акмеиста, — как любила повторять А. Ахматова, — не было». Заоблачной двумирности символистов акмеисты противопоставили мир простых житейских чувств и повседневных душевных переживаний.

Называя себя **адамистами**, акмеисты имели в виду первочеловека Адама, «голого человека на голой земле». Вот что писала Анна Ахматова:

Мне ни к чему одические рати
И прелесть элегических затей.
По мне, в стихах все быть должно некстати,
Не так, как у людей.
Когда бы знали, из какого сора
Растут стихи, не ведая стыда,
Как желтый одуванчик у забора,
Как лопухи и лебеда.

Однако не следует думать, будто поэзия Ахматовой отличалась демонстративной простотой. За обычным житейским взглядом на мир скрывались энергия, душевный поиск, даже героическая жертвенность:

Дай мне горькие годы недуга,
Задыханья, бессонницу, жар,
Отыми и ребенка, и друга,
И таинственный песенный дар –
Так молюсь за твоей литургией
После стольких томительных дней,
Чтобы туча над темной Россией
Стала облаком в славе лучей.

То же самое можно сказать и о Мандельштаме. Он добивался предельной ясности в словах (в отличие от усложненного языка символистов). Одно из его ранних произведений (1908):

Звук осторожный и глухой
Плода, сорвавшегося с древа
Среди немолчного напева.
Глубокой тишины лесной...

Однако постепенно поэзия Мандельштама (как и Ахматовой) усложняется:

Из омута злого и вязкого
Я вырос, тростинкой шурша,
И страстно, и томно, и ласково
Запретною жизнью дыша.
И иикну, никем не замеченный,
В холодный и топкий приют,
Приветственным шелестом встреченный
Коротких осеииих минут.
Я счастлнв жестокой обидою,
И в жизни, похожей на сон,
Я каждому тайно завидую
И в каждого тайио влюблен.

Итак, речь шла о трех направлениях в искусстве прошлого века — символизме, экспрессионизме и акмеизме. Что их объединяет? Отказ от канонических форм искусства, от привычных форм самовыражения, поиск нового языка. Но вместе с тем в творчество входит нервная трепетность, отчаяние, горечь и глубокое разочарование. Так разыгрывается трагизм века, которого О. Мандельштам назвал «веком-волкодавом».

* * *

Из века в век изживается упрощенное представление о красоте. В прежние времена ее искали в великолепии природы. Позже ее усмотрели в человеческой душе, в благородстве помыслов и поступков людей. Потом пришли к выводу, что красота открывается только посвященным. Тем, кто лишен этого дара, не дано ее увидеть, прочувствовать. Однако чем дальше развивалась история, тем глубже выявлялись трагические основы красоты. Оказалось, что красота многолика и нет жестких стандартов для ее определения. Когда же человечество вступило в полосу катастроф, постижение прекрасного стало болезненным, причудливым. Возникли попытки убрать духовное содержание из феномена красоты и оставить ей только внешние изящные формы. Но тут выяснилось, что определение красоты невозможно сформулировать как теорему в математике или какой-либо закон физики. Красота — это великая тайна. И поиск ее поэтому может быть напряженным, а путь постижения — долгим и тернистым.

ЧТО ПРИДАЕТ КРАСОТЕ ОДУХОТВОРЕННОСТЬ И КРАСОЧНОСТЬ?



ИМПРЕССИОНИЗМ

Мы видим, как прихотливо, неожиданно меняются представления об искусстве, о прекрасном. Рождаются новые школы, новые течения. Порою они кажутся эксцентричными, странными. Это связано с тем, что новому поколению художников, писателей приходится отражать веяния времени, новые эстетические представления. На рубеже XIX и XX вв. в европейском искусстве родилось еще одно направление — импрессионизм.

Импрессионизм (от фр. *impression* — впечатление) — направление в изобразительном искусстве, художественной литературе, музыке и художественной фотографии конца XIX — начала XX в. Сложилось во французской живописи 1860–70-х гг. Само название появилось после выставки 1874 г., на которой экспонировалась картина **К. Моне** «Впечатление. Восход солнца». В группу импрессионистов, кроме Моне, входили также **О. Ренуар, К. Писсарро, А. Сислей, Э. Дега** и другие. Импрессионизм нередко называют колыбелью современного искусства, из которой вышли многие наиболее плодотворные направления живописи XX в. Его основу составило свободное объединение художников, порвавших с традиционными установками в искусстве. В их творчестве отразилось принципиально новое видение окружающей действительности.

Опираясь на традиции реалистической живописи XIX в., преимущественно пейзажной (Т. Руссо, Ж. Дюпре и др.), импрессионисты противопоставили условности официального и салонного искусства красоту каждодневной действительности, которая выглядела чрезвычайно праздничной в их изображении. Художники-импрессионисты начали с сопротивления, впоследствии перешедшего в бунт против казенных, академических традиций. Во Франции постоянно устраивались выставки, и участие того или иного живописца в этих салонных мероприятиях во многом определяло его известность и признание. Салоны давали прекрасное представление о художниках и степени их одаренности, но в то же время нередко оказывались центром консервативного художественного мышления. Обычно художник старался избрать серьезную тему, как правило, связанную с историческими или мифологическими сюжетами. Именно этот подход к живописи и был поставлен под сомнение во второй половине XIX в.

В 1863 году состоялся **«Салон отверженных»**. Он представил на суд публики те картины, которые были отвергнуты приемной комиссией Салонов. Среди участников этого знаменательного показа были Моне и Писсарро. Эта выставка вызвала неслыханную реакцию критики. К тому времени уже сформировалось ядро группы импрессионистов. Писсарро, Сезанн и **Гийомен** учились вместе в Академии

Сюиса, а **Мане**, Ренуар, Сислей и **Базиль** посещали мастерскую Глейреа. Через десять лет они стали постоянными посетителями кафе Гербуа и познакомились там с Дега и **Мане**.

Здесь в жарких дискуссиях вырабатывались основные художественные принципы импрессионизма. Первая коллективная выставка открылась в Париже 15 апреля 1874 года. Ее участники дали своей группе совершенно невыразительное название — «Анонимное общество» художников, скульпторов и графиков. Однако критика не замедлила дать им более красочное определение. Наибольшее презрение критиков вызвала картина Моне «Впечатление. Восход солнца» — этюд гаврской бухты в тумане. Критик Леруа отказал объединению художников в праве на существование, с презрением назвав их экспозицию «выставкой импрессионистов». Это название закрепилось, но уже в позитивном смысле.

Почему **импрессионисты** вызвали такую резкую волну критики? Они настойчиво стремились к правдивости, достоверности изображения. Они не просто придавали огромное значение письму с натуры — и другие живописцы пользовались подобной практикой и раньше, однако их эскизы служили отправной точкой в работе, а законченное полотно рождалось в мастерской. Все ненужное для развития концепции художника устранялось, а оставшиеся элементы выстраивались в гармоничную, законченную композицию. Живописцы,

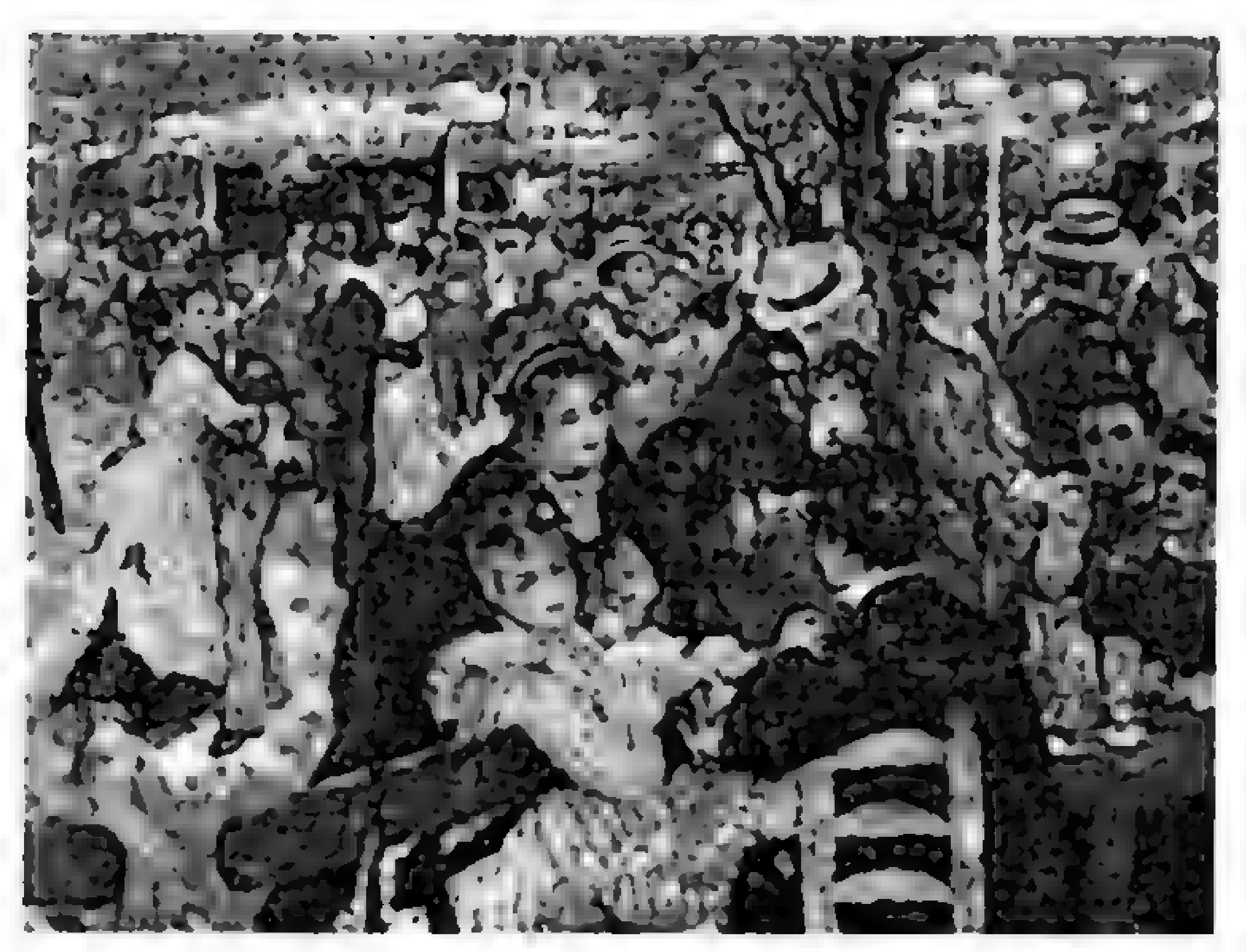
работающие в традиционной манере, безусловно, отбросили бы уродливые фабричные трубы, которые виднеются, скажем, на заднем плане картины Дега «На скачках» или в картине Сёра «Купание в Ансьере».

Импрессионисты в своем стремлении к реалистическому изображению, напротив, опирались на иную концепцию художественного творчества, основанную на новейших достижениях оптики. Они хотели показать, что цвета, наблюдаемые в природе, не присущи как таковые отдельным предметам, но оказываются результатом постоянно меняющегося отражения от них лучей света. Импрессионисты видели смысл живописи в воспроизведении изменчивых **световых эффектов**. Их интерес к оптике нашел свое логическое завершение в творчестве Моне, который неоднократно изображал одни и те же предметы, чтобы показать, как незначительные изменения в атмосфере могут преобразить их облик. И поэтому реальные предметы — стога сена, водяные лилии или Руанский собор — были вторичными для автора серии.

Ставя перед собой задачу увековечить неуловимые световые эффекты, импрессионисты столкнулись с рядом практических трудностей. Темп работы делал невозможным детальное воспроизведение сюжета. Экспериментирование импрессионистов заключалось в изучении взаимосвязи соседствующих тонов. Результат их работы, если рассматривать

его вблизи, может показаться эскизом. Гораздо более сильное впечатление импрессионистские полотна производят со значительного расстояния.

Достижения современной фотографии (размывка, ореол вокруг фигур) также привлекли внимание художников, которые стали широко пользоваться ими. Подобные рискованные приемы настолько разозлили критиков, что те стали писать про небрежные эскизы, которые импрессионисты выдают за законченные полотна. Предметом дискуссии стала также подчеркнутая современность творчества импрессионистов. Приверженцы традиционного взгляда на живопись считали, что настоящие художники, которые хотят ос-



П. О. Ренуар. *Мулен де ла Галетт*

тавить след в искусстве, не должны следовать капризам моды.

Но импрессионисты, в своем желании изобразить, схватить, уловить непосредственное впечатление от происходящего, придерживались иных принципов. Они черпали вдохновение и наслаждались малейшими деталями современной парижской жизни — оживленными танцами в Мулен де ла Галетт, непринужденностью маленьких кафе и большими, полными пара залами новых железнодорожных вокзалов. Постепенно жизненность изображенных ими сцен завоевала расположение зрителей. Ко времени восьмой и последней выставки импрессионистов (1886) борьба за признание оказалась уже делом прошлого.

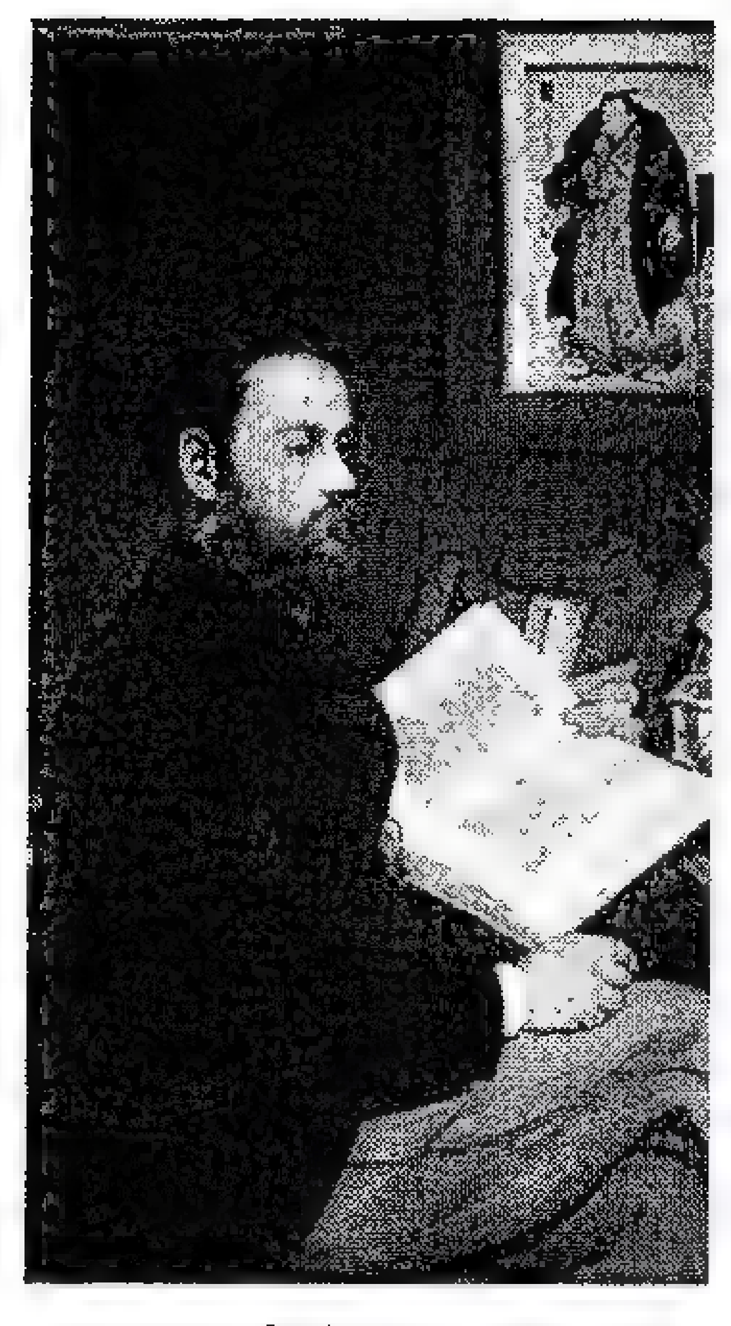
Интерес к современной действительности, как уже отмечалось, был одним из главных художественных принципов импрессионизма. Поэт и критик **Шарль Бодлер** утверждал, что представителям этого направления было необходимо увидеть и запечатлеть самые незначительные события века. И лучшим способом достижения этой цели, по мнению Бодлера, было смешаться с толпой. «Человек, страстно любящий наблюдать жизнь вокруг себя, не может найти большего наслаждения, чем находиться в толпе, с ее отливами и приливами, быстротечностью и бесконечностью».

Эдуард Мане был близким другом Бодлера, и изображенная им оживленная сцена человеческого водоворота находится в русле наблю-

дений последнего. Однако непосредственность изображенного оказывается иллюзорной, потому что художник использовал в ней портреты друзей и знакомых, включая, по-видимому, и Бодлера (он, судя по всему, изображен в левой части картины «Музыка в Тюильри» позади женщины). Художник изобразил также и себя самого крайним слева.

Излюбленными жанрами импрессионистов были пейзаж, портрет и многофигурная композиция. Импрессионисты стремились передать свои мимолетные впечатления от окружающего мира. Они изображали жизнь, полную естественной поэзии, внутри которой человек оказывается в единстве с окружающей средой. Жизнь изменчива. Она поражает богатством красок.

Преждевременная смерть **Фредерика Базиля** помешала ему стать ведущей фигурой в импрессионизме. Художник разделял многие принципы и цели этого направления. Его картина «Семья художника на террасе около Монпелье» — это претенци-



Э. Мане.
Портрет Эмиля Золя

озный групповой портрет, напоминающий картины Моне, который тоже изображал людей на открытом воздухе.

Центральное место в искусстве импрессионистов занимало изображение природы, они писали пейзажи прямо с натуры. Покинув свои мастерские, нагрузившись мольбертами, холстами, палитрами и красками, импрессионисты отправлялись работать на **пленэр**. Раскрыв над мольбертом большой зонт, чтобы можно было регулировать попадание света на холст во время работы, они пытались передать красками живое, непосредственное впечатление от того, что видели в данный момент.

В стремлении запечатлеть ускользающие образы природы — постоянно меняющуюся игру света, ветер, раскачивающий деревья, рябь движущихся вод — импрессионисты прибегали к новым способам живописи, к более беглой манере письма по сравнению с трудоемкой и тщательной техникой традиционной живописи, против которой они страстно восставали. Их пейзажи были меньших размеров, нежели картины предшественников, поскольку носить с собой на природу большие холсты было нелегко.

В начале 1860-х годов, когда будущие импрессионисты были еще студентами, живопись на пленэре превратилась во Франции во всеобщее увлечение, похожее на наваждение. Популярные окрестности Парижа, ставшие

более доступными для горожан благодаря недавно появившимся железным дорогам, буквально были наводнены художниками — любителями и профессионалами, а также просто отдыхающими. Примерно к этому времени относится фраза из знаменитых «Дневников» братьев Гонкур: «Наконец мы нашли уголок, где не было ни одного художника-пейзажиста и ни одной брошенной дынной корки».

Лес Фонтебло, всего в часе езды от Парижа, был излюбленным местом почитателей пленэра. Именно здесь, в деревушке Барбизон в 1830-е годы возникла так называемая **барбизонская школа** пейзажистов. Будущие импрессионисты отдавали должное этим художникам, но пейзажи барбизонцев были символом «возвращения к природе» и отрицания урбанизированного мира. Импрессионистам



К. Моне. *Регата в Аржантее*

же хотелось большего, а именно создавать пейзажи, в которых так или иначе находила бы отражение современная жизнь.

В отличие от пейзажей барбизонцев, на которых изображались одинокие деревья и удаленные заросшие поляны, в картинах импрессионистов всегда можно было увидеть приметы времени, разглядеть присутствие современного человека: яхту, домик вдали, поезд, а иногда фабрику. Чаще всего импрессионисты изображали хорошо знакомые им места неподалеку от их собственных жилищ. Моне, к примеру, рисовал луга и берега Сены в Аржантее, а позднее окрестности Живерни. Сислей проводил время, изображая деревушки, расположенные по берегам рек невдалеке от Парижа. Писсарро сосредоточился на деревенских сценках в окрестностях Понтуаза.

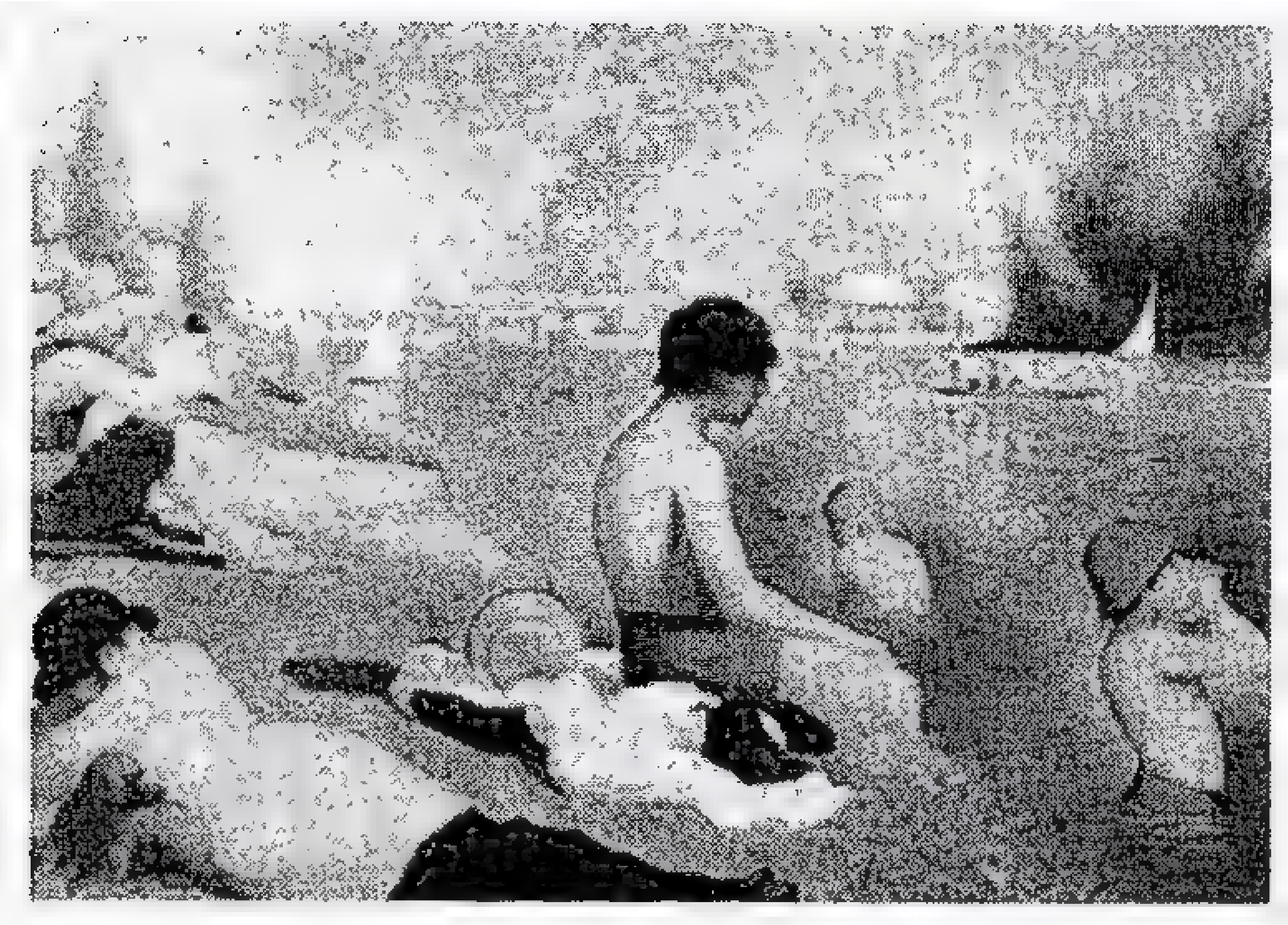
Моду на рисование пейзажей на открытом воздухе, возникшую к моменту появления импрессионизма как движения, частично можно объяснить технологическими достижениями в живописном процессе. До 1840-х гг. масляные краски хранились в свиных пузырях и, при попадании в них воздуха, быстро засыхали. Но с изобретением герметических тюбиков для краски стали возможными длительные сеансы живописи на открытом воздухе.

Достижения в области живописной технологии привели к появлению более богатой гаммы красок, чистых и вибрирующих цветов, так ценимых импрессионистами. Рисуя пре-

рывистыми, не переходящими один в другой мазками, они использовали именно те цвета, которые видели в этот конкретный момент, а не те, которые обычно свойственны данному объекту. Их буквально завораживало то, что от различного окружения менялись привычные цвета и то, как в действительности окрашивались тени, причем тона были вовсе не серыми, как это принято было считать в официальной живописи.

Импрессионисты никогда не отличались особой сплоченностью, а в 1880-х годах группа распалась, и каждый пошел собственным путем, удаляясь в своем творчестве от прежних сподвижников. Но практика работы вне стен мастерской на открытом воздухе осталась и оказала влияние на художников, которые шли следом. Так называемые постимпрессионисты — **Сёра, Ван Гог и Сезанн**, получившие это название после того, как в 1910 г. приняли участие в выставке современного искусства, — находили вдохновение в импрессионистских пейзажах. Однако они стремились двигаться в своем искусстве дальше, не довольствуясь только возможностью запечатлеть световоздушные эффекты или сиюминутное поверхностное впечатление.

В XIX в. картины импрессионистов с изображением садов и парков пользовались особой любовью и признанием. Создавая картины природы, эти художники находили вдохновение в своих собственных садах, которые были



Ж. Сёра. *Купанье в Аньере*

не только идеальным местом для работы на пленэре, но и соответствовали их вкусам. Импрессионисты, в отличие от художников-пейзажистов предшествующих поколений, не особенно интересовались заброшенными и дикими уголками природы.

Сады, которые так любили изображать импрессионисты, принадлежали, как правило, представителям среднего класса и располагались в предместьях. Увлечение садоводством в ту пору приняло форму национального безумия. В конце XIX в. выходило бесчисленное количество журналов, издавались руководства по садоводству, организовывались многочисленные курсы. «Никогда ранее так не ценились цветы и растения, — писал редактор журнала «Сад», первый номер

которого вышел в марте 1887 года, — за последние двадцать лет их стали разводить во сто крат больше».

Как правило, даже изображая частный сад, художники помещали на картине фигуру человека. Отвечая буржуазным представлениям об идиллии на лоне природы, в поисках которой многие городские обитатели покупали или арендовали виллы в окрестностях городов, в садах на картинах импрессионистов обычно присутствуют модно одетые женщины, которые прогуливаются или занимаются каким-нибудь традиционным женским делом: шитьем или вязаньем. Часто рядом с ними находятся дети, придающие сцене естествен-



К. Моне. *Женщины в саду*

ность и непосредственность. Мужчины на таких картинах появляются крайне редко. И лишь на полотнах Писсарро жизнь в садах и огородах совсем не похожа на дачную загородную жизнь, образы крепких сельских женщин на его картинах служат не для услаждения глаз, они упорно работают на земле.

Возьмем, к примеру, также картину Клода Моне «Сад художника в Аржантее». В центре картины к зрителям спиной находится маленькая одинокая фигурка сына художника Жана, ростом он чуть больше бело-синих цветочных горшков, выстроившихся вдоль дома. Мальчик спокойно играет со своим обручем в тени, окруженный цветами и листвой деревьев. Его мать Камилла на крыльце дома, увитого плющом, наблюдает за сыном. Высоко в небе несколько белых пушистых облачков, пятна света играют на листве деревьев и фасаде дома. Маленькая по размеру, написанная чистыми, яркими красками, эта картина, изображающая простую семейную сцену, несет в себе отпечаток замечательной свежести. Это одна из многих картин, которые Моне создал в своем саду в Аржантее, где он с семьей поселился в 1871 г.

Разумеется, импрессионисты использовали свои теории для изображения объектов гораздо более широкого спектра, перенося на полотно свойственную им свежесть взгляда. Что касается интерьеров, основной целью импрессионистов было создание сцен современной

жизни с помощью свободных, натуралистических форм. Изображение сюжетов домашней жизни имеет давнюю историю в европейском искусстве, но чаще всего эти темы служили лишь предлогом для иллюстрирования какой-нибудь аллегории или сентиментальной истории. Однако они представляли определенную ценность благодаря живописным качествам, так же как и картины на сельские темы, создаваемые специально для заказчиков из среднего класса художниками того же класса.

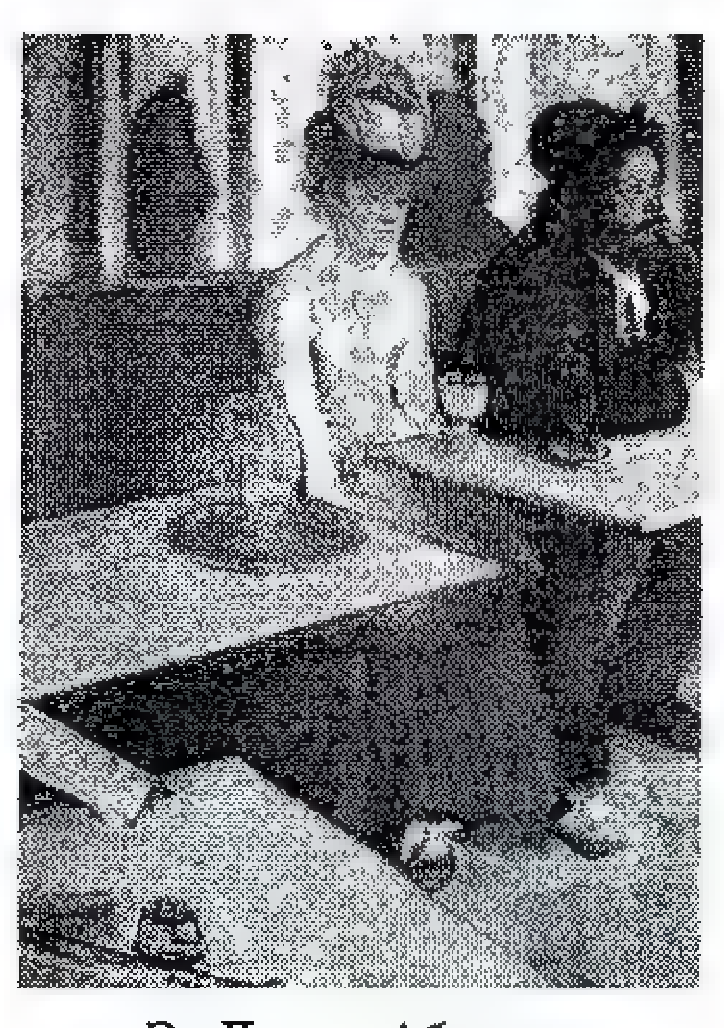
Импрессионисты были далеки от таких предшественников, не считая себя ни комментаторами социальных событий, ни бытописа-



П. Сезанн. *Игроки в карты*

телями, а лишь наблюдателями. А раз так, они обратили творчество к своему собственному миру и сосредоточились на визуальных аспектах изображаемых объектов. Их предпочтения хорошо видны на таких картинах, как «Гладильщицы» Дега. Эта картина ничего не говорит нам об изображенных женщинах и еще меньше о процессе стирки и глажки. Единственное, что привлекло художника, это необычность позы потягивающейся и зевающей женщины.

Решимость, с которой Дега выбирал для своих картин такие не очень элегантные позы, была свойственна многим импрессионистам, стремившимся к откровенности и простоте при изображении сцен частной жизни. Часто это выражалось в выборе рискованных сюжетов, к примеру, эксцентричное изображение модели, делающей себе педикюр, или написанный Базилем печальный портрет Моне, лежащего с больной ногой в постели. В подобных ситуациях большинство людей не хотело бы, чтобы их видели друзья, не говоря уже о том, чтобы запечатлевать эти эпизоды для публичного рассмотрения.



Э. Дега. *Абсент*

Непосредственность таких сцен стала в дальнейшем основной темой для некоторых импрессионистов, которые взяли на вооружение смелый прием «муха на стене»: многие фигуры выглядят так, будто художник застал их врасплох. Модели изображаются со спины или застывшими посреди какого-нибудь расслабленного действия: в наклоне, потягивании или почесывании. Иногда эта нарочитая небрежность распространялась даже на портреты, в которых, по определению, модель должна быть в центре внимания. Примером может служить портрет в полный рост мадам Годибер, модель отвернулась как бы не замечая художника.

Новый толчок поискам натуралистов дали революционные открытия в области фотографии. Начиная с 1840-х гг. появляются первые **дагерротипы**, но лишь спустя сорок лет, когда **Джордж Истмен** упростил процесс создания фотографии, она прочно вошла в жизнь. В 1888 г. он ввел в обиход первую камеру с роликовой пленкой, сделав тем самым ненужными громоздкие аппараты на штативах и фотопластинки. Сопровождалось это нововведение заманчивой рекламой: «Вы нажимаете кнопку, мы делаем остальное».

Развитие моментальной фотографии оказало серьезное влияние на творчество импрессионистов, и художники вынуждены были пойти дальше того ограниченного набора поз, которым их учили в художественных школах.

Однако определенные ограничения вводились из эстетических соображений, а некоторые новые позы были слишком неудобными для моделей, чтобы их можно было выдерживать долгое время. Кроме того, художники-импрессионисты пришли к выводу, что их картины вовсе не обязательно должны быть всеобъемлющими, а вполне могут представлять лишь фрагменты окружающей реальности.

Во Франции эти нововведения усиливались растущей популярностью японской гравюры. Первыми, самыми очевидными свидетельствами этого влияния были многочисленные восточные аксессуары, которые можно было увидеть на многих живописных полотнах того времени, но импрессионистов привлекала также сама стилистика этого искус-



Э. Мане. *Бар в Фоли Бержер*

ства. **Мэри Кассат** и **Эдгар Дега**, в частности, первыми оценили чистые, яркие цвета и чувственные линии гравюр, их своеобразный подход к перспективе, не похожий на западный, а также акцент на декоративность изображения. Все эти причины повлекли за собой появление большого количества картин, изображающих интерьеры, которые отличались жизненностью и сиюминутностью, столь характерными для пейзажей художников-импрессионистов.

Разрабатывая традиции пленэрной живописи, импрессионисты стремились передать движение света в воздушном пространстве, что и создавало эффект единой среды, объединяющей все изображение. Возьмем, к примеру, картину Эдуарда Мане «Бар в Фоли-Бержер». Она изображает пышное торжество в популярном парижском ночном клубе. Все детали заднего плана были написаны с эскизов, сделанных в Фоли-Бержер, а передний план, изображающий барменшу Сюзон за столом, уставленным бутылками и фруктами, создавался в мастерской. Несмотря на недомогание, Мане удалось создать настоящий шедевр оптического иллюзионизма: на первый взгляд кажется, что фигура барменши отражается в зеркале, а человек справа — это зритель, что полностью нарушает законы перспективы. Однако художественная вольность мастера придала его полотну некоторую вызывающую неопределенность и двойственность.

В 1880-х годах импрессионизм пережил кризис. Он еще дальше отошел от возможности условного изображения, выставляя в качестве критерия сугубо индивидуальное восприятие мира. Движения, близкие к французскому импрессионизму, наметились в ряде стран (Германия, Россия, США и др.), хотя в них развивались лишь отдельные черты предшествовавшего периода: эскизность манеры письма, тяготение к пленэру, современная тематика. Опыт импрессионизма в живописи был освоен представителями других видов изобразительного искусства, особенно в скульптуре. Здесь позы отличались нарочитой пластической незавершенностью, неровностью фактуры, текучестью, передачей мгновенного эффекта движения (скульпторы Италии, Франции, России).

В литературе принципы импрессионизма сформировались более самостоятельно **(Ж. и Э. Гонкуры, Ж. Гюисманс, Г. де Мопассан).** Здесь господствовал тот же подход. Писатели фиксировали мимолетные сцены, пытались передать хаос чувств и настроений, предельно заостряли изобразительный потенциал слова. Импрессионизм в литературе близок, прежде всего, возможностям поэзии. Он связал между собой романтизм и символизм. Отвергая старый романтизм за его «биографичность», «исповедальность», интерес к легендам и философичность, импрессионизм старался высвободить стих. С помощью различных экспериментов поэты-импрессионисты акцентиро-

вали текучесть стиха (отмена остановки и финального ударения стиха, использование нечетного количества слогов и непостоянного ритма, вольный перенос строки).

Эстетические возможности импрессионизма в романе выглядят примерно так. Наше мышление не реализуется линейно, последовательно от мысли к мысли. Одна мысль, которая возникла в голове, тотчас же перебивается другой. Они теснят друг друга. Это что-то вроде броуновского движения. Процесс мышления похож на поток сознания. Эти особенности мышления и используются импрессионистами.

Каким же должен быть импрессионистский роман? Обычно в жанре романа сначала выстраивается сюжет, иначе говоря, показывается, как развивается действие. В импрессионистском романе действие как таковое отсутствует. Если что-то и происходит, то сразу же возникает множество различных взглядов на случившееся. Различные точки зрения, которые принадлежат персонажам романа, — это своего рода раздельные импрессионистские мазки. Писатель рассчитывает на то, что в читательском восприятии все это сложится в условное и отчасти декоративное «центральное сознание». Автор, таким образом, не объясняет, а лишь устанавливает «светильники». Они то зажигаются, то гаснут, делят драму читателя на относительно независимые друг от друга акты.

Возьмем, к примеру, цикл романов французского писателя Марселя Пруста «В поисках утраченного времени». Писатель показывает, что реальность может восприниматься героем крайне индивидуально, порой без учета фактических обстоятельств. Он показывает внутреннюю жизнь человека как «поток сознания». Вот, скажем, фрагмент из романа «По направлению к Свану» первого цикла романов «В поисках утраченного времени»:

«Но ведь даже если подойти к нам с точки зрения житейских мелочей, и то мы не представляем себе чего-то внешне цельного, неизменного, с чем каждый волен познакомиться как с торговым договором или с завещанием; наружный облик человека есть порождение наших мыслей о нем. Даже такой простой акт, как «увидеть знакомого», есть в известной степени акт интеллектуальный. Мы дополняем его обличье теми представлениями, какие у нас уже сложились, и в том общем его почерке, какой мы набрасываем, представления эти несомненно играют важнейшую роль».

Джеймс Джойс (1882–1941) — известный английский писатель ирландского происхождения. Его роман «Улисс» (1922) положил начало литературе «потока переживания». Этот роман является одним из первых в современной литературе, где сознательно воплощаются идеи психоанализа.

Вот фрагмент романа:

«Продолжая ощупывать письмо в кармане, он вытащил из него булавку. Простая булавка? Он бросил ее на землю. Откуда-нибудь из одежды: что-то закалывала. Это немыслимо, сколько на них булавок. Нет розы без шипов.

Грубые дублинские голоса взвыли у него в голове. В ту ночь в Куме, две девки, обнявшись под дождем:

Эх, у Мэри панталоны на одной булавке.

А булавка упадет –

Как домой она дойдет,

Как домой она дойдет?

Кто? Мэри. Ужасно болит голова. Наверное, их месячные розы. Или целый день за машинкой. Вредно для нервов желудка. Зрительное напряжение. Какими духами душится твоя жена? Додумалась, а?

Как домой она дойдет?

Марта, Мэри. Мария и Марфа. Где-то я видел эту картину, забыл уже, старого мастера или подделка. Он сидит у них в доме разговаривает. Таинственно. Те девки из Кума тоже слушали бы.

Как домой она дойдет?

Приятное вечернее чувство. Скитанья кончены. Можешь расслабиться — мирные сумерки — пусть все идет своим чередом. Забудь. Рассказывай о тех местах, где ты был, о чужих обычаях. Другая, с кувшином на голове, готовила ужин: фрукты, маслины, прохладная вода из колодца, хладнокаменного, как дырка в стене в Эштауне. В следующий раз как пойду

на бега, надо будет прихватить бумажный стаканчик. Она слушает с расширенными глазами, темные ласковые глаза. Рассказывай — еще и еще — все расскажи. И потом вздох: молчание. Долгий-долгий-долгий покой.

Проходя под железнодорожным мостом, он вынул конверт, проворно изорвал на клочки и пустил по ветру. Клочки разлетелись, быстро падая вниз в сыром воздухе: белая стайка, потом все попадали».

Читатель заметил, что здесь нет типичного для реалистического романа последовательного изложения обстоятельств. Это скорее какие мазки, отдельные детали жизни, связанные только общим настроением, переживанием.

ПОСТИМПРЕССИОНИЗМ

Постимпрессионизм (от лат. *post* — после и импрессионизм) — общее название течений в живописи конца XIX–начала XX в., которые возникли во Франции как реакция на импрессионизм с его интересом к случайному и мимолетному. Восприняв от импрессионизма чистоту и звучность цвета, постимпрессионизм приступил к поискам постоянных начал бытия, устойчивых материальных и духовных основ мира, обобщающих синтетических и живописных методов. Постимпрессионизм повысил интерес к философским аспектам творчества. После завершения последней выставки им-

прессионистов (она прошла в 1886 г.) началась пора постимпрессионизма. К его сторонникам относят обычно **П. Сезанна, В. Ван Гога, П. Гогена, А. Д. Тулуз-Лотрека**, а также представителей **неоимпрессионизма** и **группы «Наби»**.

Термин «постимпрессионизм» уже не характеризует историческое художественное направление, а скорее обозначает этап, на протяжении которого формировались различные по своим художественным и мировоззренческим устремлениям художники. В этом смысле можно сказать, что постимпрессионисты всего лишь живописцы, которые работали в период, непосредственно следовавший за импрессионизмом. Внутри этих групп, которые калейдоскопически сменяли друг друга, можно выделить нескольких живописцев, которые оказы-



П. Сезанн. *Яблоки и апельсины*



А. Руссо. *Дикий лес на закате*

вают воздействие на новаторские, авангардные устремления художников до сегодняшнего дня. Это Ван Гог, Гоген, Сера, Сезанн, Тулуз-Лотрек, **Анри Руссо**.

Так постепенно распадалась единая школа. Складывались отдельные группы, да и те постоянно распадались. Все эти течения напоминали подвижные геометрические фигуры в калейдоскопе. Они мгновенно рассыпаются для того, чтобы соединиться вновь. Эти группы то разлетаются в разные стороны, то опять сливаются. Но главное при этом — они не утрачивают то представление о красоте, которое связано с поистимпрессионизмом.

Неоимпрессионисты (или **дивизионисты** — от французского *division* –разделение; или **пуантилисты** — от французского *pointiller* — пи-



П. Синьяк. *Портрет Феликса Фенеона*

сать точками) — группа художников во главе с Ж. Сёра (П. Синьяк, А.-Э. Кросс, Л. Писсаро и др.). Именно этот художник был главным теоретиком и самоотверженным вдохновителем этого движения.

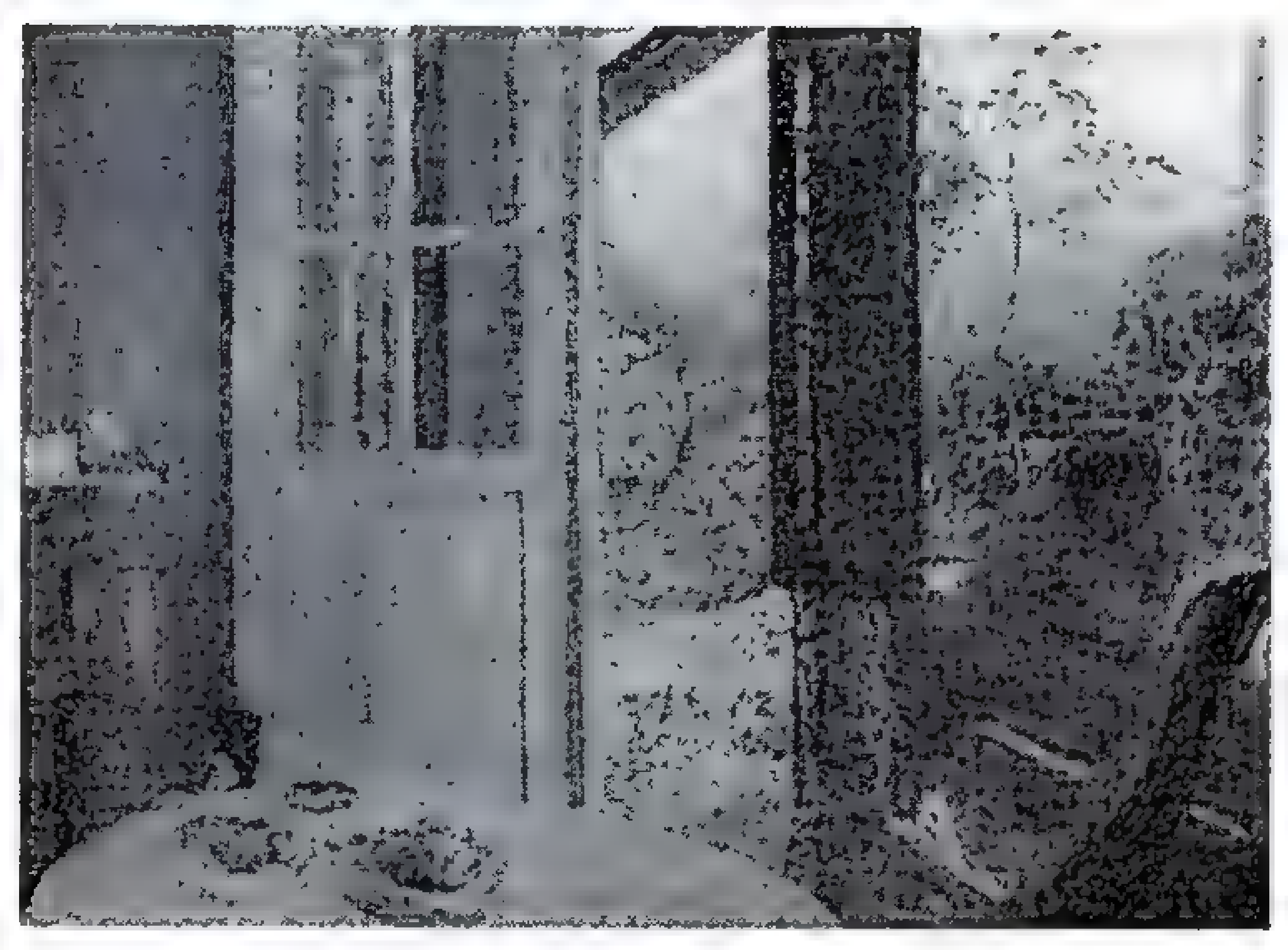
Основной пафос неоимпрессионистов сводился к тому, чтобы объединить усилия науки и искусства. Что же имелось в виду? Прежде всего, новейшие открытия в области психологии восприятия. Стало быть, нужно было подчинить интуитивные находки художников точному знанию, как цвет воздействует на ощущения людей. Неоимпрессионистам казалось, что современная наука освободила художников от ненужных сомнений, слепых поисков, блужданий в потемках.

Опираясь на психофизиологию восприятия цвета, научные теории цвета, опыты в сфере, Сёра предложил и реализовал на практике почти механический способ разложения сложных цветовых тонов на элементарные составляющие («научно»-выверенные локальные цвета), которые необходимо было наносить на холст раздельными точечными мазками с расчетом на их оптическое смешение в глазу зрителя. Этот крайне трудоемкий способ письма привел к эффекту создания более интенсивных (хотя и достаточно сухих) цветов, тонов, света в живописи. Разрабатывая теорию дополнительных цветов, Сёра в формальной сфере особое внимание уделял контрастам цветов, тонов, линий.

Группа «Наби», **«набиды»** (французское *nabis* от древнееврейского *navi* — пророк) объединяла таких художников, как **М. Дени**



П. Серюзье. *Пейзаж*



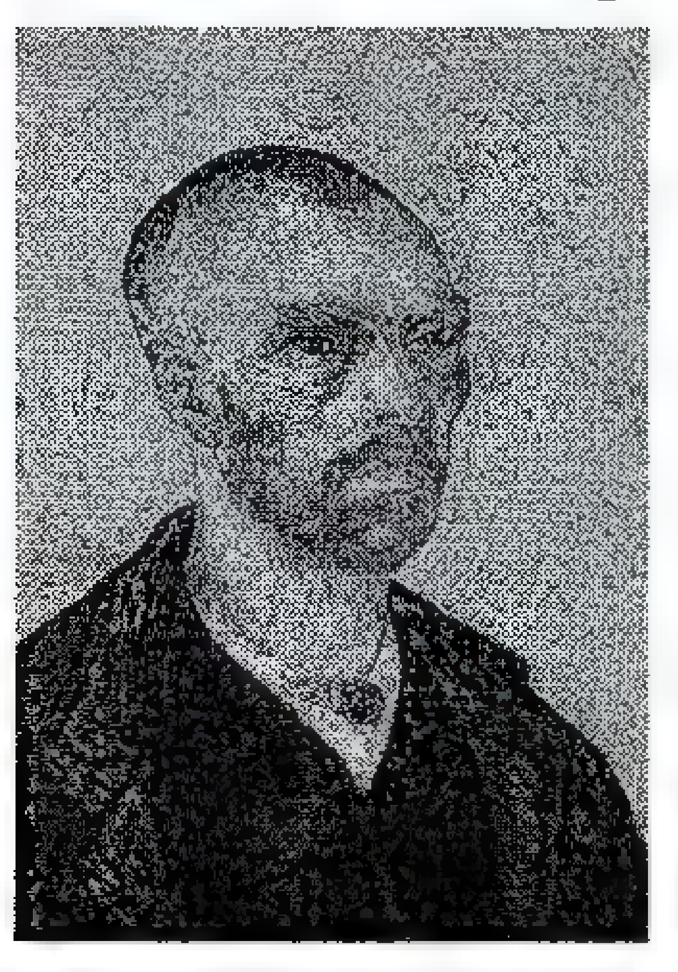
П. Боннар. *Столовая в сельском доме*

(один из главных ее теоретиков), **П. Э. Боннар, Ж.-. Вюйяр, П. Серюзье, К. Руссель**, скульптор **А.Майоль**. В своем творчестве набиды опирались на широкий круг предшественников (прерафаэлитов, символистов), некоторые тенденции и формы народного французского искусства, японскую гравюру, но особенно на творчество Гогена, его «символический синтетизм». Набиды находились под сильным влиянием восточных эзотерических учений. Вышедшая в 1889 г. книга Э. Шюре «Великие Посвященные» стала для них источником многих сюжетов и настроений. Набиды изучали древнюю символику, восточные легенды.

Импрессионизм был сравнительно недолгим явлением в истории живописи. Произведения Сёра дают представление о его дальнейшей

эволюции как художественного стиля. В своей первой крупной работе «Купанье в Асньере» художник избрал типично импрессионистский сюжет — группа парижан, отдыхающих на берегу реки. Он остался верен художественной практике импрессионизма, сделав большое число эскизов в промышленных окраинах Асньера с его дымящимися трубами и железнодорожным мостом. Однако он окончательно скомпоновал композицию в мастерской, с использованием натурщиков, что придало картине совершенно иное звучание. В то время как полотна импрессионистов полны движения и действия, статичные, скульптурные фигуры Сёра создают ощущение вечного покоя.

Винсент Ван Гог (1853–1890) — голландский живописец, представитель постимпрессионизма. Страстная эмоциональность, остродраматическое восприятие жизни, социальный протест, присущие искусству Ван Гога, выражались им в первой половине 1880-х гг. в произведениях, выдержанных в сумрачной гамме и проникнутых сочувствием к простым людям.



В. Ван Гог. *Автопортрет*

Художнику была присуща определенная чувствительность, особен-

но в изображении бедняков, которые всегда вызывали у него сочувствие. Его картина «Танцевальный зал в Арле» относится к тому времени, когда Ван Гог и Гоген работали вместе в Арле. И хотя вскоре после их безобразной ссоры произошел разрыв, нет сомнений в том, что их связывали тесные творческие узы. Использованные Ван Гогом в этой картине чистые краски и извилистые контуры очень напоминают живописные эксперименты Гогена в Британии. Оба художника признавали свое увлечение работами японских мастеров. «Их работы просты как дыхание, — писал Ван Гог. — Они создают фигуру точными линиями с такой легкостью, будто застегивают пальто».

Ван Гог приехал в Париж в феврале 1886 г., когда импрессионизм близился к закату. Тем не менее, он посетил последнюю коллективную выставку и довольно быстро усвоил принципы импрессионистского письма — письмо короткими мазками, осветление палитры и работа на открытом воздухе. Во время двухлетнего пребывания в столице Ван Гог подробно исследовал свои любимые уголки и написал несколько речных пейзажей уютных окрестностей Ансьера. Однако увлечение художника импрессионизмом оказалось довольно кратким и ко времени отъезда из Парижа он стал уже вырабатывать собственный, единственный в своем роде стиль.

«Кипарисы постоянно занимают мои мысли, — писал Ван Гог своему брату Тео, — свои-

ми прекрасными линиями и пропорциями они напоминают египетские обелиски. Их зеленый цвет тоже имеет особый смысл. Это вспышка черного в солнечном пейзаже». Его картина «Кукурузное поле с кипарисами» написана в лечебнице для душевнобольных. Мучимый мыслями о самоубийстве, он находил успокоение в своем искусстве, а когда чувствовал себя достаточно хорошо чтобы выйти за стены лечебницы, выносил мольберт в окрестные поля. Хотя характерный для его живописи темный колорит резко изменился после контактов с импрессионистами, в таких пейзажах, как этот он явно не стремился к точной передаче увиденной сцены. «Вместо того, чтобы попытаться точно передать то, что перед моими глазами, я использовал цвет... чтобы как можно убедительнее выразить самого себя». От картины веет мучительным беспокойством, она словно заряжена эмоциональной напряженностью. Возможно, темные кипарисы на фоне золотистой кукурузы и голубого неба казались художнику символами смерти.

В тот самый день в мае 1889 г., когда Ван Гога поместили в дом для душевнобольных в Сан-Реми в Провансе, он был занят созданием картины, где было «много лиловых ирисов и сиреневые заросли — две цветовые темы, выделенные из гаммы сада». В этом драматически замкнутом пространстве ирисы рвутся на полотно снизу слева и заливают картину ритмичным волнообразным движением, извилис-

тыми линиями бледно-зеленых листьев. Одинокий белый цветок выступает среди темных ирисов, тем самым Ван Гог отдает дань излюбленному приему импрессионистов — использованию «дополнительных контрастов» и так называемых дополнительных цветовых пар. Красное и зеленое, розовато-лиловое и желтое, оранжевое и синее, располагаясь на холсте рядом, создают вибрирующий эффект. Здесь красная земля соседствует с зелеными листьями, в то время, как ярко-золотые, похожие на маргаритки цветы живо контрастируют с сине-лиловыми ирисами.

Анри де Тулуз-Лотрек (1864–1901) — французский график и живописец, мастер острых, порой язвительных характеристик, гибкого, энергичного рисунка. Творчество Тулуз-Лотрека охватывает два последних десятилетия XIX в., отличавшихся крайне противоречивым развитием всех областей общественной жизни. Выражалось это не только в политической и социальной структуре общества, но и в большом числе художественных течений и стремлениях отдельных художников.

Во Франции импрессионизм достиг своего пика и пошел на спад. Разложение строгой, привычной структуры картин рождало потребность в поисках новых форм. Чисто фотографическая передача природы, к которой стремились импрессионисты, уже не могла удовлетворить тематически богатые замыслы. Теперь вместо мягкой, насыщенной светом и

расплывающейся живописи импрессионизма художники использовали только контур, то есть передавали лишь очертания предмета. Линия лишь очерчивала форму. Этот путь развития изобразительного искусства получил благодаря творчеству Тулуз-Лотрека особенную направленность.

Тулуз-Лотрек происходил из одной из древнейших дворянских семей Франции. Родители его были двоюродными сестрой и братом, так что из юного Анри сформировалось физически искалеченное существо с короткими искривленными ногами, большой головой и вздутыми губами. В бесчисленных карикатурах художник с глубокой иронией охарактеризовал себя. Скупым, строгим контуром метко схвачено самое существенное в его внешности.

В творчестве Лотрека мы не находим ни пейзажа, ни натюрморта. Сцены из жизни животных отошли в прошлое. Человек во всей сложности своих свойств и своего отношения к окружающей среде стал предметом исканий и изучения Лотрека. Раскрытие и передача человеческой личности — вот главнейшая задача творчества художника. Ввиду своей личной трагедии он был лишен домашнего уюта. А его заслуги в области искусства позволяли Лотреку занять особое положение в обществе. Вот почему он нашел в полусвете Монмартра подходящую обстановку для жизни и творчества. Будучи вначале кварталом, населенным па-

рижскими художниками, Монмартр стал с 1870 г. центром увеселений. Здесь развлекались художники, дельцы, проститутки. Лотрек не стремился показывать в своих картинах социальные язвы. Но зато он оказался зорким летописцем конца столетия.

С 1890 года Лотрек с увлечением работает над **литографиями**, получившими во второй половине XIX в. широкое распространение. Он достигает огромного мастерства и в области книжных иллюстраций, и циклов литографий, и в замечательных плакатах. Обобщая характеристику каждого сюжета, Лотрек прибегает к самым скупым средствам выразительности. Он придавал деталям особую значимость. Порою силуэт оказывался более волнующим, нежели, допустим, тщательная прорисовка фигуры. Он глубоко проникал во внутренний мир привлекающего его человека, детально изучал каждый характерный жест, выражение лица, даже типичный костюм.

Камилл Писсаро (1831–1903) — французский живописец. Рассмотрим некоторые его работы. Вот картина «Иней» (1873). В этой тихой спокойной сцене мы видим местного жителя, поднимающегося вверх по старой дороге к Энри в Понтаузе. На вершине горы видны стога сена, и это означает, что время года — поздняя осень или начало зимы, а название, которое Писсаро дал своей картине, говорит о том, что это раннее утро и солнце еще не растопило легкий иней на земле. Когда Писсаро пи-



К. Писсаро. *Улица в Понтуазе*

сал эту картину, в Энри была проложена новая дорога, а старая пришла в упадок. И правда, сразу даже трудно различить ее под сверкающим слоем инея, она почти сливается с изрытыми бороздами осенними полями. В картине нет никаких намеков на современность, обычно присутствующих во многих пейзажах импрессионистов, но Писсаро использовал художественный прием, который был абсолютно новым для того времени: он изобразил на картине тени, отбрасываемые рядом тополей, находящихся вне пределов композиции. Таким образом, он изображает мир, как бы продолжающийся за рамой картины.

Писсаро переехал в Эраньи-сюр-Эпт в 1884 г., через год после того, как Моне обосновался в близлежащей деревне Живерни. В этот период на творчество Писсаро начали оказывать большое влияние молодые художники Жорж Сёра и Поль Синьяк. Необычная для него картина — «Вид из моего окна» (1886–1888), показывает, как мастер использовал неоимпрессионистский метод нанесения точек чистой краски, которая, частями попадая в поле зрения зрителя, создавала эффект переливающейся, колеблющейся поверхности. Эта картина — удивительное сочетание изображения сада и ландшафта. Сверху из окна художник видит, как кто-то из обитателей дома кормит кур в саду, окруженном каменной стеной. Его взгляд идет дальше, в окружающие поля и лес. Эта картина с ее чистыми яркими красками и тщательно отработанной структурой отмечена простотой и наивностью: сам Писсаро считал, что на ней лежит «печать современного примитива».

Еще одна картина Писсаро «Женщина в саду» (1887). Как и предыдущая «Вид из моего окна» она создана с помощью «точечной» техники, но на этом сходство кончается. Если «Вид из моего окна» — это панорама, увиденная из глубины дома в серый пасмурный день, то здесь мы видим одну из его самых насыщенных светом картин. Чтобы создать это солнечное полотно, Писсаро вынес мольберт в сад за домом, при этом замкнутое пространство обеспечивается границами участка и местом, где

расположился художник. Разноцветные точечные мазки плотно покрывают поверхность картины от нижнего левого края, мимо темно-зеленых теней, отбрасываемых небольшими фруктовыми деревьями, мимо фигуры женщины, к стене, огораживающей сад. Вверху справа несколько цветущих веток обозначают переднюю границу пространства картины, создавая ее объем. Другая работа Писсаро — «Красные крыши» (1877). Это, пожалуй, одно из самых тонких и причудливых его полотен. Редкая листва и тонкие, веретенообразные ветки создают своего рода ширму, сквозь которую проступают размытые контуры домов, создавая мозаику из вибрирующих красок. Изображенное им место находилось в окрестностях Понтуаза, где Писсаро поселился в 1872 г. Тут его посещали молодые художники Сезанн и Гоген, почитавшие Писсаро как своего учителя.

Поль Сезанн (1839–1906) — видный представитель постимпрессионизма. В натюрмортах, пейзажах, портретах стремился выявить с помощью градаций чистого цвета, устойчивых композиционных построений, неизменные качества предметного мира, его пластическое богатство, логику структуры, величие природы и органичное единство ее форм. («Берега Марны» (1888), «Персики и груши», (1888–1890). Рассмотрим картину Сезанна «Дом повешенного» (1873). Она была написана под руководством Писсаро, влияние которого угадывается наиболее четко в характерном композицион-



П. Сезанн. *Дом повешенного*

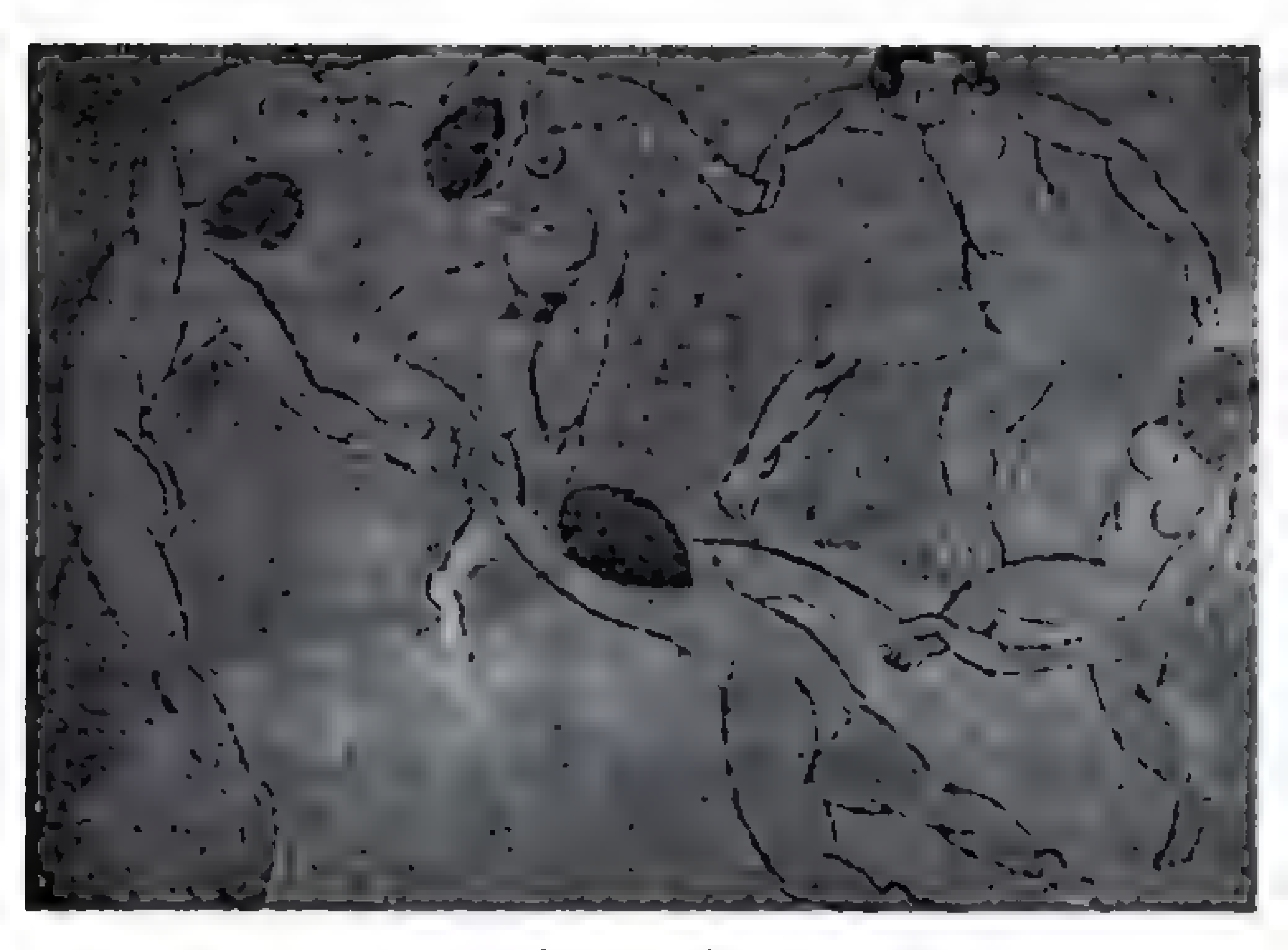
ном приеме — расположении зданий таким образом, что они частично скрыты за стоящими впереди деревьями. Однако самому Писсаро никогда не удавалось добиться впечатления подобной устойчивости и прочности. Каменистая дорога, ведущая к дому, и рябая поверхность его стены создают ощущение четкости и постоянства, столь редкие у художников этого направления, которые любили изображать быстротекущие моменты бытия. Сезанн, надо полагать, был уже на грани отхода от импрессионистской концепции живописи, что не помешало ему выставить свою картину на первой коллективной выставке импрессионистов в 1874 г. Несмотря на неистовую критику,

картина была одним из немногих купленных тогда полотен.

Когда мы рассматриваем, к примеру, произведения Возрождения, мы видим человеческие лица, выражающие достоинство, величие, богатую внутреннюю жизнь. Импрессионисты достигли новых озарений в понимании красоты. Но они отступили от классических идеалов, прежде всего, в изображении человека. Еще в XIX в. художники то сомневались в значимости человека, то вновь верили в него, но в искусстве импрессионистов человек утратил свое величие. В «чистом видении» Сезанна изображаемый человек в принципе вообще перестал быть духовно-нравственным, ответственным созданием. Он сделался предметом безучастного наблюдения. В своих полотнах Сезанн смотрит на мир глазами полупроснувшегося человека, когда разум еще дремлет и привычный мир предстает хаосом цветовых пятен и неустоявшихся форм.

В искусстве постмодернизма человеческое лицо и яблоко уравниваются как объекты изображения. Художника больше занимают чисто цветовые эффекты. Поэтому он равнодушен к внутренним психологическим состояниям человека. Глаз художника кажется отрешенным. Он заглядывает в душу человека. Он рассматривает фактуру. Такая непричастность к изображаемому жестоко мстит автору. Изображенные на картинах люди похожи на кукол, на манекенов или роботов.

Французский художник Анри Матисс (1869–1954) выразил праздничную красочность мира в ясных по композиции, выразительных и чистых по цвету картинах, утверждающих радость бытия («Танец», «Красные рыбы»). Но он придает людям не больше значения, чем ковровому узору. Художники не видят в изображении человека своей творческой задачи. Если и возникает потребность показать человека, то изображается скорее его модель, чем образ. Однако без раскрытия внутреннего мира человека утрачивается и связность мира. Какими бы идеалами самовыражения, свободной фантазии, смелого искания ни прикрывался модернизм XX в., в его основе действуют разнузданные стихии хаоса, смерти и ада.



А. Матисс. *Танец*

Конечно, живописи прежних эпох были знакомы картины ада и даже образ искаженного смертью Христа, совершенно отсутствующий в восточнохристианском искусстве. Но «наклоняясь над пропастью», художники вплоть до XX в. никогда не срывались до отказа от человечности, равносильного отказу от искусства. «Большая часть новой живописи, особенно в 20-е годы, фактически уже не есть искусство. Вместо него воцарилась погоня за новизной, во что бы то ни стало, выходки бездумного цинизма и сознательный блеф, холодная эксплуатация искусства как средство для разрушения всякого порядка, безбрежное корыстное мошенничество и обман тех, кто хотел бы обмануться, бесстыдная самореклама посредственности».

* * *

Когда мы говорим, что два художника пишут один и тот же пейзаж, нам важно сделать уточнение. Такая мнимая тождественность совершенно иллюзорна. Художник не может воспроизводить или копировать некий объект — ландшафт с его холмами и горами, ручьями и реками. Он рисует лишь индивидуальный и относящийся к одному моменту облик ландшафта. Ему важно выразить игру света и тени. А пейзаж не «тот же самый» на закате и в полдень, в дождь и ясный день. Эстетический опыт богат тем, что он рождается из глубин индивидуального мира художника.



В. Ван Гог. *Лодки в Сен Мари*

Постимпрессионисты искали идеалы красоты не для того, чтобы вывести общие оценки прекрасного. Они считали, что каждый видит мир по-своему. Поэтому и красота является глубоко индивидуальным понятием. Постимпрессионисты искали прелесть не в тех объектах, которые обычно воспроизводились художниками. Они пристально всматривались в, казалось бы, мертвую натуру, но каменная стена или уголок сада вдруг приковывали взгляд, открывали необычность. Рисуя бытовую картинку, например, кормление кур, художники постимпрессионизма показывали, что такая повседневность тоже обладает достоинством

красоты. Огромны достижения постимпрессионизма в игре света, в партитуре теней. Цвет исследовался не изолированно, а в связи с конкретной развернутой картинкой. Однако, сделав бытовую среду объектом постижения прекрасного, постмодернисты утратили интерес к внутреннему миру человека. Так наметился путь от Сезанна, не видящего красоту за потоком чистого света, к тому, что подчас стало превращаться в пустой узор.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Красота — одна из универсальных форм всего сущего. В обыденной жизни красота чаще всего не вычленяется из целостного восприятия окружающего мира, но служит продолжением той общей картины, которая рождается на основе постижения мира. Очеловеченная природа, искусство, — все оценивается по законам красоты. Восприятие красоты (и многочисленных ее разновидностей — красивого, изящного, идиллического) не связано с корыстными соображениями. Красота доставляет наслаждение, и поэтому она бескорыстна.

Но все же красота — сложный феномен. Мы показали, как на протяжении различных веков, при смене культур радикально меняются представления о прекрасном. Они могут оказаться даже совершенно полярными. И тогда встает вопрос, как все это согласуется с человеческой природой? Однако важно показать, что красота не является синонимом красивости. «Сделайте нам красиво», — говорит один из персонажей В.В. Маяковского. Однако это путь к пошлости, а не к прекрасному.

Порою мнится, чего проще говоря о красоте ориентироваться на классические образцы — скульптуры Фидия, музыку Бетховена, драматургию Шекспира. Но почему в нашем исследовании говорилось о превратностях красоты, о ее преображении? Отчего мы коснулись даже безобразного — то есть того, что предельно от-

стоит от красоты? Однако ценность постмодернизма, возможно, в том и состоит, что, вглядевшись в безобразное, он увидел ранее скрытые грани красоты.

Русский писатель И.А. Бунин писал:

Глаза сияют, дерзкая мечта
В мир откровений радостных уносит.
Лишь в истине — и цель и красота.
Но тем сильнее сердце жизни просит.

Разве одухотворяющая истина выше красоты? Нет, здесь иная мысль: красота раскрывает нам глубоко сокровенные истины и заставляет невольно тянуться к прекрасному. Иногда человечество совершает ошибки, отдает дань разрушению, безобразному. Но в конечном итоге оно возвращается на магистральный путь красоты.

Приведем один пример. В 1930-е годы прошлого столетия выветривание и смывание сплошь распаханных плодородных земель в США достигло катастрофических размеров. И тогда американцы возродили средневековый подход к земле, столь благотворный для европейцев, зачумленных техническими завоеваниями XIX в. Люди стали сберегать полевые тропы, ручьи, межи, обсаживать их плотными рядами деревьев и кустарников. В США перестали срывать неровности почвы. В холмистой местности располагали поля террасами.

У человечества есть такая же надежда и на самоисцеление духа. Тоска, меланхолия и отчуждение должны уступить место бодрому и

светлому состоянию души. Чистая радость всегда имеет внутренние истоки. Страдание таинственным образом высвобождает целительные силы. И это позволяет говорить о вечности Красоты, о неустранимости Прекрасного.

ПРЕДМЕТНО-ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

В

Е

Ж

З

Л

Р

С

СОДЕРЖАНИЕ

«... И ПОЧЕМУ ЕЕ ОБОЖЕСТВЛЯЮТ ЛЮДИ?»

ПОЧЕМУ ТАК ПРЕКРАСЕН ДРЕВНИЙ МИФ?

БЫЛА ЛИ КРАСАВИЦЕЙ НЕФЕРТИТИ?

В ЧЕМ ЧАРЫ АФРОДИТЫ?

Научно-популярное издание

Для среднего школьного возраста

Я ПОЗНАЮ МИР

Детская энциклопедия

Гуревич Павел Семенович

ТАЙНЫ КРАСОТЫ

Зав. редакцией *Е. М. Иванова*
Художественный редактор *И. А. Зыкова*
Технический редактор *М. Н. Курочкина*
Компьютерная верстка *Г. Н. Магомедовой*

ООО «Издательство Астрель»
129085, г. Москва, пр-д Ольминского, д. 3А

ООО «Издательство АСТ»
667000, Республика Тыва, г. Кызыл,
ул. Кочетова, д. 28

ОАО «Люкс»
396200, РФ, Воронежская область,
п.г.т. Анна, ул. Карла Маркса, д. 9

Наши электронные адреса: www. ast.ru
E-mail: astpub@aha.ru

Отпечатано с готовых диапозитивов в типографии
ФГУП "Издательство "Самарский Дом печати"
443080, г. Самара, пр. К. Маркса, 201.
Качество печати соответствует качеству предоставленных диапозитивов.


ISBN 5-17-024653-6
9 785170 246533
аст
ИЗДАТЕЛЬСТВО